国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办



樂府學

第十三辑

吴相洲　主编

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办

樂府學

第十三辑

吴相洲　主编

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目(CIP)数据

乐府学. 第十三辑 / 吴相洲主编. -- 北京 : 社会科学文献出版社, 2016.7

ISBN 978-7-5097-9287-2

Ⅰ.①乐… Ⅱ.①吴… Ⅲ.①乐府诗-诗歌研究-中国-古代 Ⅳ.①I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第125088号

乐府学(第十三辑)

主　　编 / 吴相洲

出 版 人 / 谢寿光
项目统筹 / 宋月华　杨春花
责任编辑 / 刘　丹

出　　版 / 社会科学文献出版社·人文分社(010)59367215
地址:北京市北三环中路甲29号院华龙大厦　邮编:100029
网址:www.ssap.com.cn
发　　行 / 市场营销中心(010)59367081　59367018
印　　装 / 三河市尚艺印装有限公司

规　　格 / 开 本: 787mm×1092mm　1/16
印 张: 17.75　字 数: 285千字
版　　次 / 2016年7月第1版　2016年7月第1次印刷
书　　号 / ISBN 978-7-5097-9287-2
定　　价 / 79.00元

本书如有印装质量问题,请与读者服务中心(010-59367028)联系

目　录

文献考察

音乐研究

文学论述

研究综述

新书评介

Contents

文献考察



南朝郊祀歌留存状况考论*

闫运利（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要： 南朝政权更迭频繁，各君主热衷郊祀天地。郊祀歌乃天子郊祀天地神灵所用乐歌，《乐府诗集》收录南朝郊祀乐歌七十六首。学人研究南朝郊祀乐歌集中于郊祀制度的探讨。文章旨在厘清宋、齐、梁、陈郊祀活动及郊祀乐歌留存状况，并从乐府学角度对此时期郊祀歌辞创作、表演等情况略作考察。

关键词： 南朝　郊祀歌　留存状况

作者简介： 闫运利，女，1987年1月生，河北邢台人。现为首都师范大学文学院中国古代文学专业2014级博士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府学。

郊祀活动是一个国家礼乐制度的重要组成部分，郊祀歌是天子郊祀天地神灵所用的乐歌。南朝社会动荡不安，政权更迭频繁。各朝君主出于维护政治威严的现实考虑，热衷于郊祀天地。祭天祀神逐渐成为维护政治权利的一种手段，大多与精神追求和宗教信仰无关。宋郭茂倩《乐府诗集》收录南朝郊祀歌七十六首，宋十二首，齐四十四首，梁二十首，无陈郊祀歌。学人研究南朝郊祀乐歌主要集中于郊祀制度，如徐迎花《梁武帝时期郊祀制度问题研究》[①] 等。本文旨在厘清宋、齐、梁、陈郊祀活动及郊祀歌留存状况，并从乐府学角度对此时期郊祀歌辞创作、表演等情况略作考察。

---

* 本文为国家社科基金重大项目“《乐府诗集》整理与补编”（13&ZD110）阶段性成果。

① 徐迎花：《梁武帝时期郊祀制度问题研究》，《北方论丛》2008年第4期。

一

刘宋王朝近六十年，郊祀告天约十八次。集中于文帝、孝武帝朝，以南郊祭天为主。武帝永初元年即位，柴燎告天。二年正月辛酉，亲祠南郊，大赦天下，所用郊祀乐不见文献记载。《宋书·乐志》仅载撰宗庙歌、改燕射乐及《正德》、《大豫》舞：

宋武帝永初元年七月，有司奏："皇朝肇建，庙祀应设雅乐，太常郑鲜之等八十八人各撰立新哥。黄门侍郎王韶之所撰哥辞七首，并合施用。"诏可。十二月，有司又奏："依旧正旦设乐，参详属三省改太乐诸哥舞诗。黄门侍郎王韶之立三十二章，合用教试，日近，宜逆诵习。辄申摄施行。"诏可。又改《正德舞》曰《前舞》，《大豫舞》曰《后舞》。[①]

宋《前舞》、《后舞》改自西晋《正德》、《大豫》舞，使用场合及舞人服饰等应均依晋仪，通用于郊庙祭祀。

景平元年正月辛丑，少帝亲祠南郊。虽"善骑射，解音律"[②]，但因嬉戏无度，两年即被废。至文帝，七次亲祀南郊。《宋书·文帝本纪》载六次：

（元嘉）二年春正月丙寅，司徒徐羡之、尚书令傅亮奉表归政，上始亲览。辛未，车驾祠南郊。[③]

（元嘉）四年春正月辛巳，车驾亲祠南郊。[④]

（元嘉）六年正月辛丑，车驾亲祠南郊。[⑤]

（元嘉）十二年春辛酉，大赦天下。辛未，车驾亲祠南郊。[⑥]

（元嘉）十四年春正月辛卯，车驾亲祠南郊，大赦天下。文武赐

---

① 沈约撰《宋书》卷十九，中华书局，1974，第541页。

② 沈约撰《宋书》卷四，第63页。

③ 沈约撰《宋书》卷五，第73页。

④ 沈约撰《宋书》卷五，第76页。

⑤ 沈约撰《宋书》卷五，第77页。

⑥ 沈约撰《宋书》卷五，第83页。

位一等；孤老、六疾不能自存者，人赐谷五斛。[①]

(元嘉）二十六年春正月辛巳，车驾亲祠南郊。[②]

《南朝宋会要》另载一次：

(元嘉）二十年正月辛亥。[③]

大赦天下，赏赐文武、百姓，南郊祀天逐渐成为君主施行教化、凝聚民心的重要政治手段。这也是南朝郊祀活动的显著特征。

元嘉十八年，集众臣商议制郊祀歌。《宋书·乐志》载：

元嘉十八年九月，有司奏："二郊宜奏登歌。"[④]

但因战事，此提议暂未实行。二十二年，开始设南郊登歌。《宋书·乐志》载：

二十二年，南郊，始设登歌，诏御史中丞颜延之造哥诗，庙舞犹缺。[⑤]

颜延之所造歌诗，《宋书·乐志》辑为《宋南郊雅乐登歌三篇》——《天地郊夕牲歌》《天地郊迎送神歌》《天地飨神歌》[⑥]，《乐府诗集》录为《宋南郊登歌》——《夕牲歌》《迎送神歌》《飨神歌》[⑦]。《文选》选前两首《夕牲歌》《迎送神歌》，名为《宋郊祀歌二首》[⑧]。现将第三首《飨神歌》完整歌辞录于下：

营泰畤，定天衷。思心睿，谋筮从。建表蕴，设郊宫。田烛置，权火通。历元旬，集首吉。饰阶坛，坎列室。中星兆，六宗秩。乾宇

① 沈约撰《宋书》卷五，第 84 页。
② 沈约撰《宋书》卷五，第 96 页。
③ 朱铭盘：《南朝宋会要》，上海古籍出版社，1984，第 72 页。
④ 沈约撰《宋书》卷十九，第 541 页。
⑤ 沈约撰《宋书》卷十九，第 541 页。
⑥ 沈约撰《宋书》卷二十，第 568 页。
⑦ 郭茂倩：《乐府诗集》卷一，中华书局，1979，第 13～14 页。
⑧ 萧统编，李善注《文选》，上海古籍出版社，1986，第 1274～1276 页。《文选》不选第三首《飨神歌》，可能是三言的缘故。整部《文选》未收录一首三言诗，前两首均为四言，而《飨神歌》恰为三言。

晏，地区谧。大孝昭，祭礼供。牲日展，盛自躬。具陈器，备礼容。形舞缀，被歌钟。望帝阍，从神跸。灵之来，辰光溢。洁粢酌，娱太一。明辉夜，华晳日。祼既始，献又终。烟薌卷，报清穹。飨宋德，祚王功，休命永，福履充。[①]

《初学记·礼部上》载前十二句为晋郊祀歌：

晋郊祀歌曰：整泰坛，祀皇神。精气感，百灵宾。蕴朱火，燎芳薪。紫烟游，冠青云。又曰：营泰畤，定天衷。思心睿，谋筮从。建表蕴，设郊宫。田烛置，权火通。历元旬，集首吉。饰阶坛，坎列室。[②]

逯钦立将之进一步归入傅玄名下[③]，而《宋书·乐志》《乐府诗集》均未作收录。从目前掌握材料看，颜延之确曾作《天郊飨神歌》，但其歌辞原貌今不可考。如谢超宗删改《天郊飨神歌》歌辞，作《文德宣烈之乐》：

营泰畤，定天衷。思心睿，谋筮从。此下除二句。田烛置，权火通。大孝昭，国礼融。此一句改，余皆颜辞，此下又除二十二句。[④]

若依《宋书·乐志》所载颜辞，“田烛置，权火通”下还有“历元旬……地区谧”八句，《南齐书·乐志》并未注明“此下除八句”。可能萧子显所见《天郊飨神歌》歌辞与《宋书·乐志》载录的并不完全相同，暂以《宋书·乐志》为准。

《宋北郊雅乐登歌三篇》[⑤] 前两首与南郊同，第三首《地郊飨神歌》歌辞不见记载。但可通过谢超宗《地德凯容之乐》略观其歌辞内容：

缮方丘，端国阴。掩圭晷，仰灵心。诏源委，遍丘林。此下除八

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷一，第14页。

② 徐坚等：《初学记》卷十三，中华书局，1962，第320页。

③ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》晋诗卷十，中华书局，1983，第811~812页。

④ 萧子显撰《南齐书》卷十一，中华书局，1974，第169页。

⑤ 《乐府诗集》未收，郭培培在《南朝郊庙歌辞创作情况研究》一文中将其补入。《乐府学》2013年第8辑。

句。礼献物，乐荐音。此下除二十二句，余皆颜辞。[1]

关于两组登歌的具体表演方式，《宋书·乐志》载：

有司又奏："元会及二庙斋祠，登哥依旧并于殿庭设作。寻庙祠，依新仪注，登哥人上殿，弦管在下；今元会，登哥人亦上殿，弦管在下。"并诏可。[2]

故奏南郊、北郊登歌，也可能人在坛上，弦管在下。郑玄曰："歌者在上，匏竹在下，贵人声也。"[3] 汉高祖时，登歌独唱。《汉书·礼乐志》载：

乾豆上，奏登歌，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古之《清庙》之歌也。[4]

至宋齐，配以丝竹弦管。梁、北周时期，又加以钟磬、笙管，且"笙人立于阶下，间歌合乐"。[5] 可见登歌最初是祭祀、燕飨时，堂上所奏之歌。后专用于皇帝升明堂、登坛，如谢庄《宋明堂歌》，皇帝升明堂奏登歌。至梁、北周，皇帝初献及献配帝结束奏登歌，如沈约《梁南郊登歌二首》、庾信《周祀圜丘歌》。从目前所存郊祀歌辞看，登歌大致有两种乐歌形式：一种为整套祭祀乐歌的总称，如颜延之《宋南郊登歌》包括《夕牲歌》《迎送神歌》《飨神歌》；一种是作为其中一个仪式环节专用乐歌，如用于皇帝登坛、初献、升明堂等。

孝武帝即位，两年一祠南郊，始宗祀明堂。《宋书·孝武帝本纪》载：

孝建元年春正月己亥朔，车驾亲祠南郊，改元，大赦天下。[6]

（孝建）三年春正月庚寅，立第十八皇第休范为顺阳王……辛丑，车驾亲祠南郊。[7]

---

① 萧子显撰《南齐书》卷十一，第171页。
② 沈约撰《宋书》卷十九，第545页。
③ 郑玄注，孔颖达正义《礼记正义》卷三十四，上海古籍出版社，2008，第1035页。
④ 班固：《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1043页。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷三，第34页。
⑥ 沈约撰《宋书》卷六，第113页。
⑦ 沈约撰《宋书》卷六，第118页。

（大明）二年春正月辛亥，车驾祠南郊。[①]

（大明）四年春正月辛未，车驾祠南郊。[②]

（大明）六年春正月辛卯，车驾亲祠南郊。是日，又宗祀明堂。大赦天下。[③]

《南朝宋会要》另载大明八年正月辛巳，亲祠南郊、明堂。孝武帝时，另制郊祀乐。《宋书·乐志》载：

孝建二年九月……众议并同宏："祠南郊迎神，奏《肆夏》。皇帝初登坛，奏《登歌》。初献，奏《凯容》、《宣烈》之舞。送神，奏《肆夏》。"诏："可。"[④]

《肆夏》、《登歌》等乐歌不见文献记载。《凯容》、《宣烈》之舞同作于此时，《宋书·乐志》载：

孝建二年九月……晋氏之乐，《正德》、《大豫》，及宋不更名，直为《前》、《后》二舞，依据昔代，义舛事乖。今宜釐改权称，以《凯容》为韶舞，《宣烈》为武舞。祖宗庙乐，总以德为名。[⑤]

又因"郊祀之乐，无复别名，仍同宗庙而已。"[⑥] 故《凯容》、《宣烈》之舞同用于郊祀。关于其舞容，《南齐书·乐志》载：

《宣烈》舞，执干戚。郊庙奏，平冕黑介帻，玄衣裳，白领袖、绛领袖中衣，绛合幅袴，绛袜。[⑦]

《凯容》舞，执羽籥。郊庙，冠委貌，服如前。[⑧]

可见《宣烈》、《凯容》舞的舞人服饰等，均沿用魏明帝《武始》、《咸熙》舞。

---

① 沈约撰《宋书》卷六，第120页。
② 沈约撰《宋书》卷六，第125页。
③ 沈约撰《宋书》卷六，第129页。
④ 沈约撰《宋书》卷十九，第545页。
⑤ 沈约撰《宋书》卷十九，第542~543页。
⑥ 沈约撰《宋书》卷十九，第543页。
⑦ 萧子显撰《南齐书》卷十一，第190页。
⑧ 萧子显撰《南齐书》卷十一，第190页。

谢庄《宋明堂歌》作于孝武帝时期，《南齐书·乐志》载：

明堂歌辞，祠五帝。汉郊祀歌皆四言，宋孝武使谢庄造辞，庄依五行数，木数用三，火数用七，土数用五，金数用九，水数用六。[①]

《宋书·乐志》辑谢庄《宋明堂歌》：

《迎神歌诗》，依汉郊祀迎神，三言，四句一转韵。
《登歌词》，旧四言。
《歌太祖文皇帝词》，依周颂体。
《歌青帝词》，三言，依木数。
《歌赤帝辞》，七言，依火数。
《歌黄帝辞》，五言，依土数。
《歌白帝辞》，九言，依金数。
《歌黑帝辞》，六言，依水数。
《送神歌辞》，汉郊祀送神，亦三言。
《天郊飨神歌》。[②]

《天郊飨神歌》，《乐府诗集》未收录。《宋书·乐志》载入，但无歌辞，未详所用。

谢庄精通文学、音乐、礼学。“年七岁，能属文，通《论语》。”[③]“所著文章四百余首，行于世。”[④]《隋书·经籍志》载：

宋金紫光禄大夫谢庄集十九卷。[⑤]

《旧唐书·经籍志》载：

谢庄集十五卷。[⑥]

---

① 萧子显撰《南齐书》卷十一，第172页。

② 沈约撰《宋书》卷二十，第569～571页。另，今中华书局版《乐府诗集》将《歌白帝辞》九言断句为四五式，《歌黑帝辞》六言断句为三三式，显然不妥。故下文所用歌辞断句以《宋书·乐志》为准。

③ 沈约撰《宋书》卷八十五，第2167页。

④ 沈约撰《宋书》卷八十五，第2177页。

⑤ 魏徵等撰《隋书》卷三十五，中华书局，1973年，第1074页。

⑥ 刘昫等撰《旧唐书》卷四十七，中华书局，1975年，第2068页。

至宋代，仅余一卷。《宋书·艺文志》载：

> 谢庄集一卷。[①]

明张溥辑为《谢庄集》，赋四篇、文三十篇、乐府十一首、诗及联句十五首[②]。其山水、应制诗清雅流丽，锺嵘评曰："气候清雅"、"兴属闲长"[③]。所作《明堂歌》亦是如此，歌五帝之辞若四季风景小诗，清新、动人。如歌青帝"雁将向，桐始蕤。柔风舞，暄光迟"。歌白帝"木叶初下洞庭始扬波。夜光徹地翻霜照悬河"。歌黑帝"鹊将巢冰已解。气濡水风动泉"。此种写作风格在郊祀歌辞创作中并不常见。依五行数作明堂歌的方式，影响至谢朓《齐雩祭乐歌》、庾信《周祀五帝歌》。

自前废帝刘子业始，郊祀活动逐渐走向衰落。《宋书》《南朝宋会要》载：

> 明帝泰始二年十一月，车驾亲郊，奉谒昊天上帝，高祖武皇帝配飨。[④]
>
> （泰始）四年春正月己未，车驾亲祠南郊。大赦天下。[⑤]
>
> （元徽）三年春正月辛巳，车驾亲祠南郊、明堂。[⑥]

明帝泰始六年制定"间二年一祭南郊，间一年一祭明堂"。[⑦] 可见并未付诸实施。

综上所述，刘宋频繁祭天，集中于文帝、孝武帝朝。郊祀乐歌有颜延之《宋南郊登歌》《宋北郊登歌》，谢庄《宋明堂歌》及孝武帝朝《肆夏》《登歌》等。今仅存《宋南郊登歌》《宋明堂歌》十二首。奏南、北郊登歌，可能人在坛上，弦管在下，配以《凯容》、《宣烈》舞。谢庄《宋明堂歌》，歌五帝之辞若四季风景小诗，清新、动人。以五行数作明堂乐歌的方式影响至谢朓、庾信。

---

① 脱脱等撰《宋史》卷二百八，中华书局，1977，第5329页。

② 张溥：《汉魏六朝百三家集》卷七十二，台湾商务印书馆影印《文渊阁四库全书》，1986，第1414册，第211～233页。

③ 锺嵘著，曹旭集注《诗品集注》，上海古籍出版社，1994，第409页。

④ 朱铭盘：《南朝宋会要》，第55页。

⑤ 沈约撰《宋书》卷八，第162页。

⑥ 沈约撰《宋书》卷九，第183页。

⑦ 沈约撰《宋书》卷八，第166页。

二

南齐王朝二十四年，皇帝亲祠南郊十次，郊祀天地更加频繁。现存四十四首郊祀乐歌，歌辞多删改宋辞。

高帝建元元年夏，即位南郊，柴燎告天。二年春正月辛丑，亲祠南郊，用谢超宗辞作郊祀歌。《南齐书·乐志》载：

> 建元二年，有司奏，郊庙雅乐歌辞旧使学士博士撰，搜简采用，请敕外，凡义学者普另制立。参议：太庙登歌宜用司徒褚渊，余悉用黄门郎谢超宗辞。超宗所撰，多删颜延之、谢庄辞以为新曲，备改乐名。①

谢超宗删改颜延之、谢庄辞作《齐南郊乐歌》十三首，但“以为新曲，备改乐名”，配乐和乐名均不同于宋。又《南齐书·乐志》载：

> 建元初，诏黄门郎谢超宗造明堂夕牲等辞，并采用庄辞。②

采谢庄辞作《齐明堂乐歌》十五首。事实上，谢超宗《齐明堂乐歌》同时采用宋殷淡辞。如荐豆呈毛血所奏《嘉荐乐二首》，歌辞全部用殷淡《宋章庙乐舞歌十五首》中的《嘉荐乐》③，并将一首分为两首。再如皇帝初献所奏《凯容宣烈乐》，还东壁受福酒所奏《嘉胙乐》，歌辞分别采用《宋章庙乐舞歌十五首》中的《休成乐》《嘉胙乐》④。

关于《齐北郊乐歌》，《隋书·音乐志》载：

> 齐氏承宋，咸用元徽旧式，宗祀朝飨，奏乐俱同，唯北郊之礼，颇有增益。皇帝入壝门，奏《永至》；饮福酒，奏《嘉胙》；太尉亚献，奏《凯容》；埋牲，奏《隶幽》；帝还便殿，奏《休成》；众官并出，奏《肃成》。此乃元徽所阙，永明六年之所加也。唯送神之乐，

---

① 萧子显撰《南齐书》卷十一，第167页。
② 萧子显撰《南齐书》卷十一，第172页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷八，第119～120页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷八，第121～122页。

宋孝建二年秋起居注云“奏《肆夏》”，永明中，改奏《昭夏》。[①]

可见《永至》《嘉胙》等六首乐歌乃永明六年所加，《昭夏》为永明中所改。另据《南齐书·谢超宗传》记载，自永明元年起，谢超宗“愈不得志”[②]。并于流放途中，被赐自尽，因此谢超宗不可能于永明六年再增改《齐北郊乐歌》。因此现存《齐北郊乐歌》歌辞乃谢超宗作于建元初年，永明年间另有他人增改。

南齐郊祀乐歌多重奏，如《南齐书·乐志》载南郊乐：

群臣出入，奏《肃咸之乐》。牲出入，奏《引牲之乐》。荐豆呈毛血，奏《嘉荐之乐》。右《夕牲歌》，并重奏。迎神，奏《昭夏之乐》……皇帝还便殿，奏《休成之乐》，重奏。[③]

北郊同南郊。明堂乐歌则无重奏，另制新辞，如《嘉荐乐》作两首。郊祀时配以宋《前》、《后》舞，舞人冠服如魏明帝《武始》、《咸熙》舞。如《南齐书·乐志》载：

魏明帝世尚书所奏定武始舞服，晋、宋承用，齐初仍旧，不改宋舞名。[④]

齐用宋《前》、《后》舞，舞名、舞辞均未改。但新增《前舞阶步歌》《后舞阶步歌》，舞出入时所奏。

武帝永明元年正月辛亥大赦、改元，亲祠南郊。其后分别于永明三年、七年、九年亲祠南郊，《南齐书·武帝本纪》载：

三年春正月辛卯，车驾祠南郊，大赦。二月辛丑，车驾祠北郊。[⑤]
七年春正月，辛亥，车驾祠南郊，大赦。[⑥]
九年春正月，辛丑，车驾祠南郊，诏“京师见囚系，详量原遣”。[⑦]

---

① 魏徵等撰《隋书》卷十三，第306页。
② 萧子显撰《南齐书》卷三十六，第636页。
③ 萧子显撰《南齐书》卷十一，第167～170页。
④ 萧子显撰《南齐书》卷十一，第190页。
⑤ 萧子显撰《南齐书》卷三，第49～50页。
⑥ 萧子显撰《南齐书》卷三，第55页。
⑦ 萧子显撰《南齐书》卷三，第59页。

郊祀歌沿用高帝朝。永明四年闰正月辛亥，武帝亲耕籍田。大赦天下，赏赐孤老贫穷。《宋书·礼志》载元嘉籍田之仪：

先立春九日，尚书宣摄内外，各使随局从事。司空、大农、京尹、令、尉，度宫之辰地八里之外，整制千亩，开阡陌。立先农坛于中阡西陌南，御耕坛于中阡东陌北。将耕，宿设青幕于耕坛之上。皇后帅六宫之人出种稑之种，付籍田令。耕日，太祝以一太牢告祠先农，悉如祠帝社之仪。孟春之月，择上辛后吉亥日，御乘耕根三盖车，驾苍驷，青旌，著通天冠，青帻，朝服青衮，带佩苍玉。藩王以下至六百石皆衣青。唯三台武卫不耕，不改服章。车驾出，众事如郊庙之仪。车驾至籍田，侍中跪奏："尊降车。"临坛，大司农跪奏："先农已享，请皇帝亲耕。"太史令赞曰："皇帝亲耕。"三推三反。于是群臣以次耕，王公等开国诸侯五推五反，孤卿大夫七推七反，士九推九反。籍田令率其属耕，竟亩，洒种，即耰，礼毕。[①]

齐选"正月辛亥"籍田，可见遵宋仪"择上辛后吉亥日"。车驾、朝服、饰物等均尚青色，唯武将、卫士不改服章。太牢告祀先农等仪式众多，而江淹奉敕造《籍田歌》仅二首。《南齐书·乐志》载：

永明四年籍田，诏骁骑将军江淹造籍田歌。淹制二章，不依胡、傅，世祖口敕付太乐歌之。[②]

可见，齐籍田仪式及乐歌使用多有简化。《乐府诗集》收此二章为《迎送神升歌》《飨神歌》。逯钦立另收《牲出入歌》《荐豆呈毛血歌辞》《奏宣列之乐歌舞》于江淹名下，注曰"未详所用"[③]。据此推测，江淹可能另创作一组郊祀乐歌，唯此三首流传下来。

明帝"简于出入，竟不南郊"。[④] 建武二年，天大旱，众臣商议雩祭求雨之事。此次雩祭谨依明堂之仪，先迎神、歌世祖武皇帝，接着遍歌青、赤、黄、白、黑帝，最后送神。谢朓依谢庄五行数，作《齐雩祭乐歌》八

---

① 沈约撰《宋书》卷十四，第354～355页。

② 萧子显撰《南齐书》卷十一，第184页。

③ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》齐诗卷七，第1502～1503页。郭培培在《南朝郊庙歌辞创作情况研究》一文中将其作为南齐郊祀歌补入。《乐府学》2003年第8辑。

④ 萧子显撰《南齐书》卷六，第92页。

首。《南齐书·乐志》载：

> 建武二年，雩祭明堂，谢朓造辞，一依谢庄，唯世祖四言也。[①]

雩祭求雨仪式在新建雩坛上举行，其形制如《南齐书·礼志》载：

> 今筑坛宜崇四尺，其广轮仍以四为度，径四丈，周员十二丈，而四阶也。[②]

设五帝之位“各依其方，如在明堂之仪。”[③] 并且以世祖武皇帝配飨。又因女巫不习歌舞，故歌舞乐人皆用童子。《南齐书·礼志》载：

> 今之女巫，并不习歌舞，方就教试，恐不应速。依晋朝之仪，使童子，或时取舍之宜也。[④]

表演盛况如歌辞所绘“张盛乐，奏《云舞》。集五精，延帝祖。”[⑤]

谢朓诗清新流丽、情致萧散，在郊祀乐歌创作中多有流露。如形容雨来“族云蓊郁温风煽，兴雨祁祁黍苗遍”（《歌赤帝》），黍苗久逢甘霖的欢乐、尽享恩泽的畅快，让人想起陶潜笔下“有风自南，翼彼新苗”[⑥]。再如写秋景“嘉树离披榆关命宾鸟。夜月如霜秋风方嫋嫋”（《歌白帝》），秋风嫋嫋、夜月如霜、草木疏落、鸿雁飞过，俨然一幅边塞秋夜图。

明帝后，东昏侯萧宝卷坚持亲祠南郊两次。《南齐书·东昏侯本纪》载：

> 永元元年春正月，辛卯车驾祠南郊。[⑦]
>
> 三年春正月，辛亥，车驾祠南郊，诏大赦天下，百官陈谠言。[⑧]

和帝最后在位两年，虽于江陵立南、北郊，但并没有举行郊祀仪式。

---

① 萧子显撰《南齐书》卷十一，第172页。

② 萧子显撰《南齐书》卷九，第127页。

③ 萧子显撰《南齐书》卷九，第128页。

④ 萧子显撰《南齐书》卷九，第128页。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷三，第27页。

⑥ 陶渊明著，逯钦立校注《陶渊明集》，中华书局，1979，第13页。

⑦ 萧子显撰《南齐书》卷七，第98页。

⑧ 萧子显撰《南齐书》卷七，第101页。

综上而言，南齐郊祀天地更加频繁，各朝君主注重郊祀礼仪细节的探讨。谢超宗《齐南郊乐歌》《齐北郊乐歌》《齐明堂乐歌》作于建元初年，多删改或直接采用颜延之、谢庄、殷淡等人歌辞，永明年间另有他人增改《北郊乐歌》。江淹郊祀乐歌创作颇丰，歌辞多已不见，今存五首。《齐籍田乐歌》仅两首，齐籍田仪式及乐歌使用趋于简化。谢朓依谢庄五行数作《齐雩祭乐歌》八首，歌辞清新流丽、情致萧散。雩祭求雨仪式在新建雩坛上举行，歌舞乐人皆用童子。

三

萧梁王朝统治五十五年，南郊祀天十九次，集中于武帝时期。现存梁郊祀乐歌二十首，均为沈约作于天监七年至十年间。武帝“修郊祀，治五礼，定六律”[①]。崇尚质朴、简约，且致力于恢复古礼乐。多改郊祀礼仪，如去阶步之乐、增撤食之歌、三献改为一献、祀明堂不迎神等。

天监元年，武帝下诏访百僚，商量制定梁乐之事。但“对乐者七十八家，咸多引流略，浩荡其词，皆言乐之宜改，不言改乐之法”。[②] 故梁初基本沿用宋、齐乐。七年，省去太尉亚献、光禄终献，只留皇帝初献。《隋书·礼仪志》载：

> 七年，帝以一献为质，三献则文，事天之道，理不应然，诏下详议……自是天地之祭，皆一献。始省太尉亚献，光禄终献。[③]

天监十年，祭品省牲牢，始用蔬果之荐。《隋书·礼仪志》载：

> 若水土之品，蔬果之属，犹宜以荐，止用梨枣橘栗四种之果，菖蒲葵韭四种之菹，粳稻黍粱四种之米。[④]

沈约所作郊祀乐歌，省去亚献、终献，只有皇帝初献所奏《登歌》。并且有《涤雅》《牷雅》，用于牲出入、荐豆呈毛血。可见沈约郊祀乐歌应

① 姚思廉撰《梁书》卷三，中华书局，1973，第 97 页。
② 魏徵等撰《隋书》卷十三，第 288 页。
③ 魏徵等撰《隋书》卷六，第 110 页。
④ 魏徵等撰《隋书》卷六，第 110 页。

该作于天监七年至十年间。

梁武帝“素善钟律，详悉旧事，遂自制定礼乐”①。所改乐器，“被以八音，施以七声，莫不和韵”②。又思弘古乐，以“雅”命名国乐。依天数，作十二雅乐，共三十曲，歌辞均为沈约所作。郊祀天地用六雅乐，十一曲，即沈约《梁雅乐歌》。皇帝出入奏《皇雅》三曲，牲出入奏《涤雅》，荐毛血奏《牷雅》，降神及迎送神奏《諴雅》三曲，皇帝饮福酒奏《献雅》，燎埋奏《禋雅》二曲。沈约另作《梁南郊登歌二首》《梁北郊登歌二首》《梁明堂登歌》，《隋书·音乐志》载：

> 南郊皇帝初献奏登歌，二曲，三言。③
> 北郊皇帝初献奏登歌，二曲，四言。④
> 明堂遍歌五帝登歌，五曲，四言。⑤

至梁，登歌专用于皇帝初献。并配以《大壮》、《大观》舞。《隋书·音乐志》载：

> 大壮舞奏夷则，大观舞奏姑洗，取其月王也。二郊、明堂、太庙，三朝并同用。⑥

《大壮》、《大观》舞分别为梁武舞、文舞，郊庙祭祀通用。此二舞表演情况，应与宋《凯容》、《宣烈》舞相似。如《隋书·音乐志》载：

> 至于梁初，犹用《凯容》、《宣业》之舞，后改为《大壮》、《大观》焉。今人犹唤《大观》为《前舞》，故知乐名虽随代而改，声韵曲折，理应常同。⑦

“声韵曲折，理应常同”，可见南朝雅舞多郊庙通用，且相互因袭。从晋《正德》、《大豫》舞，宋《前》、《后》舞（后改名为《凯容》、《宣

① 魏徵等撰《隋书》卷十三，第289页。
② 魏徵等撰《隋书》卷十三，第289页。
③ 魏徵等撰《隋书》卷十三，第298页。
④ 魏徵等撰《隋书》卷十三，第298页。
⑤ 魏徵等撰《隋书》卷十三，第299页。
⑥ 魏徵等撰《隋书》卷十三，第301页。
⑦ 魏徵等撰《隋书》卷十五，第351页。

烈》)，齐《前》、《后》舞，到梁《大壮》、《大观》舞，均依曹魏《武始》、《咸熙》舞，少有变化。

沈约之后，萧子云分别于普通中、大同年间两次修改沈约雅乐歌辞。《隋书·音乐志》载：

> 普通中，荐蔬之后，改诸雅歌，敕萧子云制词。既无牲牢，遂省《涤雅》、《牷雅》云。[①]

天监十年，祭品省牲牢，始用蔬果之荐。故萧子云于普通中修改雅歌，并去掉《涤雅》《牷雅》（用于献牲）。关于此次修改，《梁书·萧子云传》载：

> 梁初，郊庙未革牲牷，乐辞皆沈约撰，至是承用，子云始建言宜改。启曰："伏惟圣敬率由……臣比兼职斋官，见伶人所歌，犹用未革牲前曲。圜丘眡燎，尚言'式备牲牷'；北郊《諴雅》，亦奏'牲云孔备'；清庙登歌，而称'我牲以洁'；三朝食举，尤咏'朱尾碧鳞'。声被鼓钟，未符盛制。臣职司儒训，意以为疑，未审应改定乐辞以不？"敕答曰："此是主者守株，宜急改也。"仍使子云撰定。[②]

萧子云此次修改约十曲，"臣前所易约十曲"[③]。具体为哪十曲，不得而知。

关于萧子云改作《相和引》，《隋书·音乐志》载：

> 普通中，荐蔬之后，敕萧子云改诸歌辞为《相和引》，则依五音宫商角徵羽为第次，非随月次也。[④]

从萧子云《相和引》歌辞内容看，多写春、夏、秋、冬四时与音乐五声。从乐歌功用看，《相和五引》是三朝元会仪式乐的第一章。均与献牲、荐疏关系不大，此段材料中"普通中，荐蔬之后"与萧子云改作《相和引》并无直接关系。且《隋书·音乐志》还有一处记载萧子云普通中修改

---

① 魏徵等撰《隋书》卷十三，第297页。
② 姚思廉撰《梁书》卷三十五，第514页。
③ 姚思廉撰《梁书》卷三十五，第514页。
④ 魏徵等撰《隋书》卷十三，第302页。

雅乐歌辞之事：

> 普通中，荐蔬之后，改诸雅歌，敕萧子云制词。既无牲牢，遂省《涤雅》、《牷雅》云。[①]

对比上条记载，此处信息较为可信。即《隋书·音乐志》可能将普通中、大同年间两次修改相互混淆。《梁书·萧子云传》载：

> 大同二年……敕曰："郊庙歌辞，应须典诰大语，不得杂用子史文章浅言；而沈约所撰，亦多舛谬。"子云答敕曰："殷荐朝飨，乐以雅名，理应正采五经，圣人成教。而汉来此制，不全用经典；约之所撰，弥复浅杂。臣前所易约十曲，惟知牲牷既革，宜改歌辞，而犹承例，不嫌流俗乖体。既奉令旨，始得发曚。臣夙本庸滞，昭然忽朗，谨依成旨，悉改约制。"敕并施用。[②]

对比沈约与萧子云《相和引》歌辞，可以发现沈约之辞韵律更加和谐。现举两例如下：

角引　沈约

萌生触发岁在春，咸池始奏德尚仁，惉懘以息和且均。

同前　萧子云

蛰虫始振音在斯，五声六律旋相为，韶继夏尽备咸池。

徵引　沈约

执衡司事宅离方，滔滔夏日火德昌，八音备举乐无疆。

同前　萧子云

朱明在离日长至，候气而动徵为事，六乐成文从之备。[③]

"春、仁、均"、"方、昌、疆"，分别押文韵、阳韵。讲究四声、声韵和谐，这可能就是萧子云批评沈约辞所说的"流俗乖体"。关于萧子云修改沈约雅乐歌辞，《乐府诗集》只收录其《梁三朝雅乐歌》六曲十九首及《相和引》五首，所改郊庙歌辞不见记载。

---

① 魏徵等撰《隋书》卷十三，第297页。

② 姚思廉撰《梁书》卷三十五，第514~515页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十六，第381页。

陈郊祀歌，《乐府诗集》未收录。据《陈书》《南朝陈会要》记载，陈南郊祀天九次、北郊祭地七次、宗祀明堂三次、亲耕籍田五次。同时有丰富的音乐表演参与，《隋书·音乐志》载：

> 天嘉元年，文帝始定圜丘、明堂及宗庙乐。都官尚书到仲举权奏：众官入出，皆奏《肃成》。牲入出，奏《引牺》。上毛血，奏《嘉荐》。迎送神，奏《昭夏》。皇帝入坛，奏《永至》。皇帝升陛，奏《登歌》。皇帝初献及太尉亚献、光禄勋终献，并奏《宣烈》。皇帝饮福酒，奏《嘉胙》；就燎位，奏《昭远》；还便殿，奏《休成》。①

可见文帝时用南齐郊祀乐，宣帝则依梁“雅乐”作“韶乐”。《隋书·音乐志》载：

> （太建）五年，诏尚书左丞刘平、仪曹郎张崖，定南北郊及明堂仪注。改天嘉中所用齐乐，尽以“韶”为名。工就位定，协律校尉举麾，太乐令跪赞云：“奏《懋韶》之乐。”降神，奏《通韶》；牲入出，奏《洁韶》；帝入坛及还便殿，奏《穆韶》。帝初再拜，舞《七德》，工执干楯，曲终复缀。出就悬东，继舞《九序》，工执羽籥。献爵于天神及太祖之座，奏《登歌》。帝饮福酒，奏《嘉韶》；就望燎，奏《报韶》。②

《七德》、《九序》舞具体表演情况不见文献记载。据现有材料推测，此二舞可能承梁《大壮》、《大观》舞。《七德舞》乃武舞，舞人手执干戚、盾牌类舞具；《九序舞》乃文舞，舞人手执羽籥类舞具。《七德》、《九序》舞同用于当时的三朝元会，《隋书·音乐志》载：

> 至六年十一月，侍中尚书左仆射、建昌侯徐陵、仪曹郎中沈罕，奏来年元会仪注，称舍人蔡景历奉敕，先会一日，太乐展宫悬、高絙、五案于殿庭……帝御茶果，太常丞跪请进舞《七德》，继之《九序》。③

---

① 魏徵等撰《隋书》卷十三，第307～308页。
② 魏徵等撰《隋书》卷十三，第309页。
③ 魏徵等撰《隋书》卷十三，第309页。

可惜上述郊祀乐舞歌辞均未流传下来。《隋书·经籍志》载：

> 陈郊庙歌辞三卷并录。徐陵撰。[①]

此三卷郊庙歌辞仍传于隋朝。又《隋书·音乐志》载：

> 开皇九年，牛弘奏曰："前克荆州，得梁家雅曲，今平蒋州，又得陈氏正乐。史传相承，以为合古。且观其曲体，用声有次，请修缉之，以备雅乐。"[②]

可见隋文帝得梁家雅曲、陈氏正乐，并在此基础上制本朝郊祀乐。但此三卷郊庙歌辞只见于《隋书》，且无歌辞。《旧唐书》《新唐书》等均不见记载，恐已亡佚。

综上所论，梁代郊祀活动集中于武帝时期，南郊祀天十九次。武帝崇尚质朴、简约，致力于恢复古礼乐。现存梁郊祀歌二十首，乃沈约作于天监七年至十年间。萧子云不满沈约辞"犹用未革牲前曲""流俗乖体"等，分别于普通中、大同年间两次修改沈约雅乐歌辞。郊祀配以《大壮》、《大观》舞，表演情况类于曹魏《武始》、《咸熙》舞。《乐府诗集》未收录陈郊祀歌。但《隋书·经籍志》所载"陈代郊庙歌辞三卷"，足以说明陈郊祀乐歌的繁盛。陈文帝时用南齐郊祀乐，宣帝作"韶"乐。郊祀配以《七德》、《九序》舞，可惜这些乐舞歌辞均未流传下来。

---

① 魏徵等撰《隋书》卷三十五，第1085页。

② 魏徵等撰《隋书》卷十五，第351页。

张说乐府诗的辑录与特点

雷乔英（北京，清华附中国际部，100084）

摘　要：本文据《张燕公集》《全唐诗》《文苑英华》《唐诗品汇》等对《乐府诗集》所收录的张说乐府诗进行了补录，并在此基础上分析张说乐府诗创作的特点。主要体现在四方面：其一，张说乐府诗创作时间开始较晚，其乐府诗中情绪的高低与曲辞创作时间及张说个人的境遇密切相关；其二，除少数不可确考外，张说大部分乐府诗都是入乐之作；其三，张说乐府诗内容丰富，涉及郊庙祭祀、征战报国、歌舞娱乐、历史沧桑、借酒浇愁、朋友离别六方面的内容；其四，张说乐府诗中有不少近体之作。总之，张说乐府诗中那些格调明朗以及感慨深沉的作品，与盛唐诗歌大体一致。因此，张说乐府诗不仅对盛唐乐府有很大的影响，而且对于盛唐之音的形成也有一定的促进作用。

关键词：张说　乐府诗　辑录　考辨　特点

作者简介：雷乔英，女，文学博士，主要从事乐府学及国际学校中文教学的研究及教学工作。发表论文有《论〈伊州〉》《〈石州〉曲的流传及其文学影响》《论初盛唐燕飨歌辞与盛唐之音的关系》等。

张说作为盛唐前期的文坛领袖及朝廷重臣，其乐府诗创作不仅对盛唐乐府有很大的影响，而且对于盛唐之音的形成也有一定的促进作用，包括主题、形式与风格诸方面。

一　张说乐府诗的辑录与考辨

关于张说的乐府诗，《乐府诗集》收录29题45首，其中郊庙乐章

《唐封泰山乐章》8题14首、郊庙乐章《唐享太庙乐章》18题26首，近代曲辞2题4首，新乐府辞1题1首，共计29题45首。详见下表。

《乐府诗集》所收张说作品

序号	类别	篇目	数量
1	郊庙曲辞	《唐封泰山乐章》（豫和六首、太和、肃和、雍和、寿和、寿和、舒和、凯安、豫和）	除重复的《凯安》一首，计26题40首。
		《唐享太庙乐章》（永和三首、太和、肃和、雍和二首、文舞、光大舞、光大舞、大政舞、大成舞、大明舞、崇德舞、钧天舞、大和舞、景云舞、福和、舒和、凯安四首、登歌、永和）	
2	近代曲辞	破阵乐二首、踏歌词二首	2题4首
3	新乐府辞	邺都引	1题1首
总	29题45首		

其实这还不是张说乐府诗的全部。笔者据《张燕公集》、《全唐诗》、《文苑英华》、《唐诗品汇》等又补录5题16首，分别是《苏摩遮五首》（杂曲歌辞）、《舞马词六首》（杂曲歌辞）、《舞马千秋万岁乐府词三首》（杂曲歌辞）、[①]《对酒行》（相和歌辞）、《赠崔二安平公乐世词》（近代曲辞）[②]。因此张说乐府诗应该共计34题61首。

张说乐府诗不仅数量众多，而且内容丰富多样。张说乐府诗的内容涉及郊庙祭祀、征战报国、历史沧桑、借酒浇愁、歌舞百戏、朋友离别六方面，说明其艺术才华和兴趣较为广泛。郊庙祭祀的两组乐章《唐封泰山乐章》（开元十三年）与《唐享太庙乐章》（开元十七年）表现了张说乐府诗肃穆庄严的一方面，同时也展现了盛唐之世浩荡的国威与从容的风度。关于张说所作《唐封泰山乐章》，《唐会要》卷二十三“雅乐上”载：“开元十三年，诏燕国公张说改定乐章，上自定声度，说为之辞令。”[③] 张说《唐封泰山乐章》后定为《大唐乐》，其重要性可见一斑。《破阵乐二首》

① 《乐府诗集》中并未收录《苏摩遮》和《舞马词》两首曲题，但是《全唐诗》中将二者收入杂曲歌辞一类。

② 按：《乐府诗集》近代曲辞中收录有《乐世》与《急乐世》，此诗当是赠人的《乐世》之作。

③ 王溥：《唐会要》卷二十三，中华书局，1955，第595页。

为帝王同题之作，以该曲题地位之尊贵，非张说之流不能拟写。前一首从整体着眼，写征战之所向披靡及四方朝贺之盛，气势逼人。后一首承曹植《白马篇》而来，以胆气凌云之少年为中心，写其匹马征战却不求功名的豪情壮志，风格雄放超迈。《邺都引》感慨曹操草创天下的英雄业绩和文采风流的逝去，唯有昔日繁华留下的遗迹在秋风中供人凭吊，抒发了历史沧桑之感。《对酒行》一反古体对酒自足的闲适与惬意，而写对酒而生的伤怀之情。以上四类诗歌表现了张说乐府诗雅正的一方面，而余下两类诗歌则表现了张说歌舞娱乐的一面。其如吴相洲师所论，张说那些缘饰盛世的歌诗和诗歌，在很多情况下是和游戏娱乐联系在一起的，他并没有一个雅俗分别的观念。[①] 比如《踏歌词二首》描画了上元夜踏歌观舞观灯的盛况，场面热烈，气氛狂欢，表现了盛唐的喧闹与繁华。《苏摩遮五首》写盛唐流行的波斯百戏“泼胡乞寒”的盛况，洋溢着热闹欢腾的气氛，展现了大唐盛世自信开朗的一面。《舞马词六首》与《舞马千秋万岁乐府词三首》皆为庆贺玄宗千秋节而作，是配合祝寿用的歌辞，表现了盛唐人舞马的盛举和开阔的襟抱。《舞马词六首》题下自注曰：“其和声，前二曲云‘盛代升平乐’，后四曲云‘四海和平乐’”，这就和《苏幕遮五首》为皇帝观赏舞马表演活动时所唱的颂歌一样。《舞马千秋万岁乐府辞三首》则除了歌颂帝德，还描写了舞马表演的动作和场景。总之张说的乐府诗大都与特定的仪式或娱乐活动有相关，从而决定了其乐府诗多为入乐之作。

《赠崔二安平公乐世词》是张说乐府诗中唯一首表现朋友离别的作品，但声色犬马却尽显其中。崔二即崔日知，曾任京兆尹，封安平县侯。兄弟指崔日知与其从弟崔日用。乐世，即绿腰，据台湾学者张梦机先生所考：“绿腰、六么、录要与乐世四者，名称虽异，而实一曲也。又据姜白石大乐议（见《宋史·乐志》），此曲为胡曲，则所谓绿腰、六么、录要诸名，盖均为由西域传入后，其胡名之音译，故其字无定，而“乐世”者，则另具意义之雅名也。”[②]《乐世》辞曲的格调，盖为悲伤之类。如白居易《乐世》云：“管急丝繁拍渐稠，绿腰宛转曲终头。诚知《乐世》声声乐，老病人听未免愁。”又其《急乐世》道：“正抽碧线绣红罗，忽听黄莺敛翠蛾。秋思冬愁春怅望，大都不得意时多。”由中唐《乐世》为惆怅不得意

① 赵敏俐等：《中国古代歌诗研究：从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》，北京大学出版社，2005，第441页。

② 张梦机：《词律探源》，文史哲出版社，1981，第318页。

之曲，可推知盛唐《乐世》亦为抑郁不得志之作。从张说本辞的繁华与落寞来看，亦当为郁郁寡欢之曲，其时张说正贬谪到岳州刺史任上，其心情之苦闷可想而知。

二　张说乐府诗创作的特点

综上辑录与简略的考辨，可以将张说乐府诗列一个总表，以简单明了地复现其乐府诗创作的整个过程及主要特点。

张说乐府诗一览表

类　别	诗　题	时　间①	入　乐	句式及体式	收　录
郊庙歌辞·唐封泰山乐章	豫和六首	开元十三年(725)②，59岁	入乐	三言八句（前四首）	乐府诗集 全唐诗 张燕公集
				四言八句（后二首）	
	太和			四言八句	
	肃和			四言八句	
	雍和			四言八句	
	寿和			四八杂言	
	寿和			四言四句	
	舒和			七言四句（楚辞体）	
	凯安			五言八句（一联对仗）	
	豫和			三言八句	
郊庙歌辞·唐享太庙乐章	永和三首	开元十七年(729)③，63岁	入乐	三言八句	乐府诗集 全唐诗 张燕公集
	太和			四言八句	
	肃和			四言八句	
	雍和二首			四言八句	

① 系年据《张说年谱》以及在此基础上进行订正的周睿博士论文《张说研究》附论 II《张说诗文系年》（2007 年四川大学博士论文）。

② 《旧唐书》卷三十五和《乐府诗集》卷十都作“开元七年”，陈祖言：《张说年谱》，中文大学出版社，1984，第 72 页。

③ 按：陈祖言《张说年谱》第 86 页及周睿博士论文《张说研究》第 274 页，此组乐章实际为 19 题 24 首，且创于开元十七年（729）。《旧唐书》与《乐府诗集》所载皆误。《旧唐书》卷三十一“音乐四”记为：“玄宗开元七年，享太庙乐章十六首”，《乐府诗集》卷十：“玄宗开元七年，享太庙乐。”

续表

类别	诗题	时间①	入乐	句式及体式	收录
郊庙歌辞·唐享太庙乐章	文舞	开元十七年（729）②，63岁	入乐	四言二十句	乐府诗集 全唐诗 张燕公集
	光大舞			四言八句	
	光大舞			四言八句	
	大政舞			四言八句	
	大成舞			四言八句	
	大明舞			四言八句	
	崇德舞			四言八句	
	钧天舞			四言八句	
	大和舞			四言八句	
	景云舞			四言八句	
	福和			四言十句	
	舒和			七言四句，楚辞体	
	凯安四首			四言八句（三首）	
				五言八句（辞同第8）	
	登歌			三言十句（三言体）	
	永和			三言十句（三言体）	
近代曲辞	破阵乐二首	先天二年/开元元年（713）③，47岁	入乐	六言律诗	乐府诗集 全唐诗 张燕公集
	踏歌词二首④	不详	入乐	七绝	张燕公集 乐府诗集 全唐诗
	赠崔二安平公乐世词	开元四年或五年（716或717），50或51岁	入乐	七言十句，仅一处失粘，其他皆合粘对规则，实际上是七律多了两句。	张燕公集

① 系年据《张说年谱》以及在此基础上进行订正的周睿博士论文《张说研究》附论 II《张说诗文系年》（2007年四川大学博士论文）。

② 按：陈祖言《张说年谱》第86页及周睿博士论文《张说研究》第274页，此组乐章实际为19题24首，且创于开元十七年（729）。《旧唐书》与《乐府诗集》所载皆误。《旧唐书》卷三十一“音乐四”记为：“玄宗开元七年，享太庙乐章十六首”，《乐府诗集》卷十：“玄宗开元七年，享太庙乐。”

③ 周睿：《张说研究》，四川大学2007年博士论文，第267～268页。

④ 一作《十五日夜御前口号踏歌词二首》。

续表

类 别	诗 题	时 间①	入 乐	句式及体式	收 录
新乐府辞	邺都引	开元二年(714)②，48岁	不详	歌行体	乐府诗集 全唐诗 张燕公集
杂曲歌辞	苏摩遮五首	景云二年(711)③，45岁	入乐	七绝	张燕公集
	舞马词六首	开元十八年(730)，④ 64岁	入乐	六言绝句	张燕公集
	舞马千秋万岁乐府词三首	开元十八年(730)⑤，64岁	入乐	七律	张燕公集
相和歌辞	对酒行（巴陵作）	开元五年(717)⑥，51岁	不详	五言十二句，实为绝句组合，稍有出律	张燕公集

第一，张说乐府诗创作时间开始较晚，从可考的情况来看，其乐府诗创作始于45岁，终于64岁。张说乐府辞情绪的失落与高扬，与曲辞创作时间及张说个人的境遇密切相关。开元初张说贬谪相州与岳州时所作的几首乐府诗，大都笼罩着一种消极落寞的情绪。如《邺都引》是开元二年(714)⑦ 张说48岁时被贬相州刺史任上所作，本辞的历史沧桑感，与张说此时受挫的心境正相一致。又如《赠崔二安平公乐世词》为开元四年或五年（716或717），张说50或51岁从相州刺史再贬为岳州刺史时所作，歌辞中强烈的对比和希望，正是张说此时心境的写照。再如《对酒行（巴陵作）》亦为开元五年（717）⑧ 被贬岳州刺史时所作，其格调固然不像《赠崔二安平公乐世词》那样愤慨，但是内心的忧愁却始终无法排遣。

张说贬谪之前以及晚年所作的几组乐府歌辞，其喜悦与自豪则溢于言

① 系年据《张说年谱》以及在此基础上进行订正的周睿博士论文《张说研究》附论Ⅱ《张说诗文系年》（2007年四川大学博士论文）。

② 陈祖言：《张说年谱》，第38页。

③ 周睿：《张说研究》，第267页。

④ 陈祖言：《张说年谱》，第89页。

⑤ 陈祖言：《张说年谱》，第88页。

⑥ 陈祖言：《张说年谱》，第43页。

⑦ 陈祖言：《张说年谱》，第38页。

⑧ 陈祖言：《张说年谱》，第43页。

表。如开元元年（713）所作的《破阵乐二首》，虽不知具体情境，但其时张说刚刚平定太平公主的谋乱，被玄宗拜为中书令，加封燕国公，正是踌躇满志之际。《破阵乐二首》中高扬的气格与斗志，正是张说此时心境的写照。张说晚年位极人臣时所作的四组乐府歌辞亦是如此。如开元十三年（725）的《唐封泰山乐章》[①]，开元十七年（729）的《唐享太庙乐章》，开元十八年（730）《舞马词六首》与[②]《舞马千秋万岁乐府词三首》[③]，这几组乐府歌辞大都与朝廷重大的仪式和活动有关，如《唐封泰山乐章》是开元十三年玄宗封泰山时奉命而作，《唐享太庙乐章》是开元七年玄宗祭太庙时奉命而作，《舞马词六首》与《舞马千秋万岁乐府词三首》是开元十八年为千秋节舞马应制而做。此外，《踏歌词二首》创作的年代及背景虽然无法确考，但是其繁华热闹之场景及开朗之心境，与张说开元十八年所作的《舞马词》及《舞马千秋万岁乐府词三首》颇为近似，盖作于同时。总之，从某种程度而言，张说的乐府诗正是其心路历程的真实写照。

第二，从入乐的情况来看，张说的 34 题 61 首乐府诗除《邺都引》和《对酒行》不可确考之外，其余 32 题 59 首都是入乐之作。在盛唐乐府诗人中，张说乐府诗的入乐程度非常之高。张说旧题乐府数量之少，说明其对案头拟写的乐府兴趣不大。张说中晚年创作了大量重要的乐府诗，与其后期参与重大祭祀仪式及娱乐活动有关。正是这些仪式和娱乐本身的需要，让张说创作了大量入乐的乐府歌辞。此外，张说在与崔日知离别时赠予歌辞《乐世词》之举，表明其乐府诗的创作不仅是应制之举，还是一种自觉的音乐文学创作。

第三，从气质与格调来看：张说乐府诗涉及郊庙祭祀、征战报国、歌舞娱乐、历史沧桑、借酒浇愁、朋友离别六方面的内容。其中前三方面在张说乐府诗中计 31 题 58 首，占 95% 的比例。这些乐府歌辞不管是写郊庙祭祀、征战报国还是歌舞娱乐，始终洋溢着盛唐人开朗自信的精神气质和气宇轩昂的明朗格调，与盛唐诗歌中那些积极向上的作品紧紧呼应。后三方面写历史、饮酒及离别仅 3 题 3 首，占其乐府诗总数的 5%，表现了张说在遭遇挫折时的深沉、哀怨及忧愁，同时也是盛唐诗人在遭遇挫折时所

---

① 《旧唐书》卷三十五和《乐府诗集》卷十都作“开元七年”，陈祖言：《张说年谱》，第 72 页。

② 陈祖言：《张说年谱》，第 89 页。

③ 陈祖言：《张说年谱》，第 88 页。

流露出的普遍情怀。这三首诗中特别值得注意的是《邺都引》一首。本辞作于开元二年（714），其时张说与姚崇权力斗争失败，被贬相州刺史。相州为曹操故地，困顿中的张说触景生情，在邺都一代霸业的消殒中，表达了对历史更替的无奈，充满历史的沧桑之感，表现了盛唐诗人对于历史深沉的思考与求索。总之，张说乐府诗中那些格调明朗以及感慨深沉的作品，与盛唐诗歌扬眉低首处的气质神情大体一致。

第四，从体式与风格来看，张说郊庙歌辞中的三言体和四言体，乃继承《诗经》雅颂与汉魏郊庙歌辞而来，在风格上显得古穆庄严。张说郊庙歌辞中的五言体和七言体则复变结合，既有《诗经》雅颂和汉魏郊庙的肃穆庄重，同时又兼具了南朝郊庙歌辞的骈对之美，其风格于古奥诘屈之中，时带风华流丽之美。歌行体的《邺都引》变汉魏歌行之婉转流丽为慷慨悲壮，"开唐人七古先河"[①]，其纵横恣肆之处，与李白的歌行有某些类似。此外，张说乐府中还有多首近体歌辞，如《破阵乐二首》为六言律诗，《舞马词六首》为六言绝句，《踏歌词二首》、《苏摩遮五首》为七言绝句，《舞马千秋万岁乐府词三首》为七言律诗。《赠崔二安平公乐世词》七言十句仅一处失粘，其他皆合粘对规则，实际上相当于七律多了两句。《对酒行（巴陵作）》共五言十二句，实为三首绝句的组合。总之，除郊庙歌辞的两组乐章外，张说其余的几首乐府诗几乎都是近体。这些近体乐府因表达内容的不同而风格各异，如《破阵乐》所向披靡、气势凌云，《踏歌词二首》、《苏摩遮五首》、《舞马词六首》与《舞马千秋万岁乐府词三首》热闹欢腾、自信开朗，与盛唐诗歌中那些色彩明朗的作品如出一辙。而《赠崔二安平公乐世词》与《对酒行（巴陵作）》两首准近体诗，一感慨深沉、一忧思淡淡，与盛唐诗歌中那些落寞与哀愁亦惺惺相惜。

三 结语

综本文所论，张说乐府诗不仅数量众多，而且内容丰富，包括郊庙祭祀、征战报国、歌舞娱乐、历史沧桑、借酒抒愁、朋友离别六方面。这些乐府诗的创作从张说45岁时一直持续到晚年。其情绪的失落与高扬，与张说创作时境遇的否泰有密切关系。张说乐府诗入乐之作多达32首59题，

---

① 林庚：《中国历代诗歌选》，见《林庚诗文集》卷五，清华大学出版社，2005，第325页。

与这些歌辞都是重大祭祀仪式及娱乐活动的应制之作有关。张说乐府辞的气质与格调分为自信明朗及感慨深沉两类，以前者居多。张说乐府诗包括了诗经体、五古、七古、歌行体以及近体的各种体式。其风格表现为肃穆庄严、气势凌云、热闹欢腾及慷慨悲壮等各种情貌。总之，张说乐府诗在内容、气质格调、体式与风格等方面与盛唐诗歌有诸多一致，对盛唐之音的形成产生了一定的影响。

李白《蜀道难》笺证*

向　回（石家庄，河北省社会科学院，050051）

摘　要：《蜀道难》是李白乐府中的名篇，关于其作年及主旨，学界说法较多，几成聚讼。本文通过梳理历来关于此诗作年及主旨探讨的诸多说法后认为，《蜀道难》作于开元十八年（730）夏至十九年夏之间，其主题则是借送友人入蜀极写蜀道之难，以抒发对权臣当道、仕途险恶、功业无成的愤懑之情。

关键词：蜀道难　作年　主旨

作者简介：向回，男，1978年生，苗族，湖南沅陵人。文学博士，现为河北省社会科学院语言文学研究所副研究员，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学与乐府学研究。

噫吁嚱，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天。蚕丛及鱼凫，开国何茫然。尔来四万八千岁〔一〕，乃（一作不）与秦塞通人烟。西当太白有鸟道，可以横绝峨眉巅。地崩山摧壮士死，然后天梯石栈方（一作相）钩连。上有六龙回日之高标（一作横河断海之浮云），下有冲波逆折之回川。黄鹤之飞尚不得（一作过），猨猱欲度愁攀缘。青泥何盘盘，百步九折萦岩峦。扪参历井仰胁息，以手抚膺坐长叹。问君西游何时还？畏途巉岩不可攀。但见悲鸟号枯（一作古木）〔二〕，雄飞呼雌（一作雌从）绕林间。又闻子规啼夜月，愁空山。蜀道之难，难于上青天，使人听此凋朱颜。连峰去天不盈尺（一作入烟几千尺），枯松倒挂倚绝壁。飞湍瀑流争喧豗，砯崖转石万壑雷。其险也若此，嗟尔远道之人胡为乎来哉！剑阁峥嵘而崔

* 本文为国家社科基金项目重大招标项目“《乐府诗集》整理与补编”（13&ZD110）前期成果。

嵬，一夫当关，万夫莫开。所守或匪亲（一作人），化为狼与豺。朝避猛虎，夕避长蛇。磨牙吮血，杀人如麻。锦城虽云乐，不如早还家。蜀道之难，难于上青天，侧身西望长咨嗟（一作令人嗟）。

【校记】

〔一〕千元本作“百”。

〔二〕鸟明本、荟要本作“鸟”，其校云：“一作鸣。”

【笺证】

此诗作于开元十八年（730）至十九年李白一入长安期间，为送友人入蜀之作，意在借言蜀道之难来感叹功业难成、干仕不易。

关于李白《蜀道难》之作年，学界说法较多，几成聚讼。宋薛仲邕《唐翰林李太白年谱》系此诗于开元十六年下，郭沫若《李白与杜甫》（人民文学出版社 1971 年版）认为“《蜀道难》应该是李白的少作，作于开元十八年以前，此正足以表示李白的人‘天才英丽’”，康怀远《〈蜀道难〉是李白在蜀地时的作品》（《社会科学研究》1984 年第 1 期）认同此说，并认为“是李白青年时亲临剑门，写于蜀地的作品”。郁贤皓《李白两入长安及有关交游考辨》（《南京师大学报》1978 年第 4 期）断其作于开元十八年或十九年初入长安期间，王辉斌《〈蜀道难〉探索》（《李白研究论丛》，巴蜀书社 1987 年版）认为其“写在李白初次晋京”的开元十九年。詹锳《李白〈蜀道难〉本事说》（《李白诗论丛》，作家出版社 1957 年版）以为天宝元年（742）送友人入蜀之诗，袁宗一《略论〈蜀道难〉之有无寄托》（《宁夏大学学报》1985 年第 2 期）以为作于天宝三载（745）春，王达津《关于李白的〈蜀道难〉》（《社会科学研究》1981 年第 4 期）谓其当作于“天宝四、五年间，晚至七、八年间”，姜光斗、顾启《〈蜀道难〉作年与主题思想质疑》（《呼兰师专学报》1984 年第 1 期）认为其作年最早不得早于天宝六载，最迟不得晚于天宝十二载。俞平伯《〈蜀道难〉说》（《文学研究集刊》，第 5 册）认可萧士赟“讽玄宗幸蜀”，断此诗作于天宝十五载（756）秋季，距马嵬之变时间不久。

按：此诗见于《河岳英灵集》，而《河岳英灵集》选诗“起甲寅，终癸巳”，即唐玄宗开元二年（714）至天宝十二载（753）间，则其作年不会出此范围。又孟棨《本事诗》与王定保《唐摭言》均谓李白初入长安时，贺知章读其《蜀道难》而称奇，叹为“谪仙”“太白星精”。李白《对酒忆贺监》谓“四明有狂客，风流贺季真。长安一相见，呼我谪仙

人”，故《本事诗》与《唐摭言》的记载基本已被学界定为信史。据诗中所言地理观之，李白所称蜀道为自长安入西蜀经凤翔、宝鸡、凤州、兴州、得州、剑州一大段路程，其诗中“问君西游何时还”“侧身西望长咨嗟”诸语句，亦表明其诗当作于长安，为送友人入蜀之作。如此一来，李白首入长安的时间便成为判断《蜀道难》作年之关键。因新旧《唐书》中关于李白在长安的行迹仅天宝初年供奉翰林一事，故长期以来学人均认为李白初到长安是在天宝初年。1962 年，稗山《李白两入长安辨》（《中华文史论丛》第二辑）首倡李白两入长安之说，并将其首入长安系于开元二十五年至二十九年之间，郭沫若《李白与杜甫》肯定此说而推定李白初到长安是在开元十八年；郁贤皓《李白与张垍交游新证》《李白初入长安事迹探索》《李白两入长安及有关交游考辨》系列文章，确证李白在开元十八年或十九年到过长安。这一结论引发了国内外学者对李白首入长安的路线、具体时间及相关作品的深入研究和论争，目前学界已基本认定李白首入长安是在开元十八年夏秋之间，并于次年初夏即离开。所以，此诗作于开元十八年（730）夏至十九年夏之间。

又，关于此诗主旨问题，截至目前大略亦有六说。其一，罪严武。此说最早见唐李绰《尚书故实》，谓“《蜀道难》，李白罪严武也”，其在唐宋之际影响较大。南唐杨遂《李太白故宅记》“《蜀道难》可以戒为政之人”即准此，宋祁《新唐书·韦皋传》亦取之。范摅《云溪友议》卷二所谓“危房杜”之说直指严武，与“罪严武”同，故宋钱易《南部新书》兼取《尚书故实》《云溪友议》而立论。其二，讽章仇兼琼。此说缘于北宋宋敏求所纂辑之李白别集于《蜀道难》题下有“讽章仇兼琼也”之注，后沈括《梦溪笔谈》卷四、胡仔《苕溪渔隐丛话》前集引“洪驹父诗话”、洪迈《容斋续笔》卷六“严武不杀杜甫”等皆持此说。其三，讽玄宗幸蜀。此说由萧士赟《李太白集分类补注》首倡，认为太白“深知幸蜀之非计”，“故作是诗以达意也”。沈德潜《唐诗别裁》、清高宗敕选《唐宋诗醇》、陈沆《诗比兴笺》等均主此说。其四，言险著戒别无寓意。此说由明胡震亨《李诗通》发端，谓其“言其险更著其戒”，必求一时一人之事以实之，则失之凿。此前明代张纶言《林泉随笔》之所谓“寓其伤今忆古之情”，此后顾炎武《日知录·新唐书》之谓其“即事成篇别无寓意”，赵翼《瓯北诗话》之谓其“遇题触景，即有吟咏”，均与此说大致类似。而当代学术界谓其歌颂祖国壮美河山，表现诗人冲破一切束缚追求

自由、向往不平凡事业的积极浪漫主义精神等说法，实际上也是对胡氏言论的进一步发挥。其五，送友人入蜀。范宁《李白诗歌的现实性及其创作特征》（《光明日报》1955年9月18日）一文首倡此说，随后王运熙《谈李白的〈蜀道难〉》（《光明日报》1957年2月17日）、詹锳《李白〈蜀道难〉本事说》（《李白诗论丛》，作家出版社1957年版）及《李白诗文系年》（《李白研究论丛》第1辑）进一步将其坐实为“送友人王炎入蜀”，王辉斌《〈蜀道难〉探索》（《北京师范大学学报》1980年第3期）则认为所送友人为元丹丘。其六，感叹功业难成仕途坎坷。此说最早见郁贤皓《李白两入长安及有关交游考辨》，其证据即为中唐姚合《送李余及第归蜀》中有“李白《蜀道难》，羞为无成归”之句，表明“中唐时就有人认为李白《蜀道难》寄寓着功业难成之意”。这正符合李白开元年间初入长安的情况，而与天宝初奉诏入京的情况完全不符。乔长阜、黄志洪《“李白〈蜀道难〉，羞为无成归”——〈蜀道难〉主题异说》（《教学与进修》1979年第2期）亦持此论，认为该诗是“借送友入人蜀，极写蜀道之难，以抒发对权臣当道、仕途险恶、功业‘无成’的愤懑之情”。安旗《〈蜀道难〉新探》（《西北大学学报》1980年第4期）在系统考察李白前后关于蜀道之诗的基础上，认为前人乐府《蜀道难》早有功名难求之意，而《全唐诗》中唐人入蜀或送人入蜀诗，凡失意者蜀道则难，凡得意者蜀道则易，故蜀道难易之感关系仕途穷通，《蜀道难》是李白开元十八年至十九年之间首入长安困顿蹭蹬失意之作，是以蜀道艰险寄托对仕途坎坷、现实黑暗的愤郁。此后安旗《〈蜀道难〉求是》（《唐代文学论丛》1982年第2期）、《〈蜀道难〉新笺》（《光明日报》1983年5月17日）、《我读〈蜀道难〉》（《中国古典文学鉴赏》1985年第1期）等，继续申述其《蜀道难》寓意仕途坎坷之论。

按：此诗既是开元十八年至十九年李白首入长安期间所作，而严武任成都尹、剑南节度在肃宗上元二年（761）十月，明皇幸蜀在天宝十五载（756），故而“斥严武”与“讽玄宗幸蜀”二说之误已不辩自明。“讽章仇兼琼”之说源于北宋本《李白集》的六字题注，但是集累经乐史、宋敏求、曾巩、晏处善诸家增广纂辑、考订翻刻，其中或难免有误收之诗文暨误加之题注；清康熙五十二年（1713）缪曰芑所得北宋晏处善《李太白文集》即源于宋敏求纂辑本，其诗题下往往有注，或注作者游踪，或注作诗旨意，有些可以肯定非唐人所注（傅如一《〈《蜀道难》本事新考〉质

疑》，《山西大学学报》1980 年第 4 期）；且《河岳英灵集》、敦煌残卷《唐诗选》、《文苑英华》及《唐文粹》录此诗均无此注，可知“讽章仇兼琼也”定非太白自注。又考诸史籍，章仇兼琼殊无跋扈之迹可寻，其镇蜀期间防御吐蕃颇著功绩；李白《答杜秀才五松山见赠》谓“闻君往年游锦城，章仇尚书倒屣迎。飞笺络绎奏明主，天书降问回恩荣”，更是将主镇剑南时的章仇兼琼视作惜才典范；其与杨国忠之交结，已是杨贵妃受宠的天宝四载之后。于此观之，“讽章仇兼琼”之说亦难立论。至于其余三说，其实并无本质性冲突。揆诸全诗，送别之情甚为显见；联系太白此时经历与诗作，失意之态不难看出；结合唐人入蜀或送人入蜀诗作，以蜀道况喻仕途乃是常态，故郁贤皓《再谈李白〈蜀道难〉的寓意》（《唐代文学研究》第十辑）之谓《蜀道难》主题为借送友人入蜀极写蜀道之难，以抒发对权臣当道、仕途险恶、功业无成愤懑之情的说法，最切合此诗实际。

蜀道难 《蜀道难》为乐府古题，今存最早的歌辞是梁简文帝萧纲和刘孝威各自所作二首，复有陈阴铿及唐张文琮所作各一首，或咏蜀中风物，或叹蜀道阻难。李白此作，敦煌残卷《唐诗选》作《古蜀道难》。蜀道即出入蜀中之道，有广义狭义之分，广义的蜀道指古代蜀地通往四方的道路，有水程陆道之别；狭义的蜀道，则是“秦蜀古道”之专称，是对历史上翻越秦岭、巴山，连接关中与四川盆地的一系列道路之统称。李白此诗所咏为由秦入蜀之陆道。

按：古时由秦入蜀，多以汉中为中转之地，长安至汉中其路有四，即陈仓道、褒斜道、傥骆道、子午道；汉中入蜀其路有三，即金牛道（古称石牛道）、米仓道和荔枝道。据诗中所言太白、青泥、峨眉、剑阁诸地理观之，李白所称蜀道为自长安（出发地）经陈仓道、金牛道而至蜀都（目的地）这一段唐人采用最多的路程。

噫吁嚱 宋庠《宋景文公笔记·释俗》（卷上）：“蜀人见物惊异，辄曰：‘噫嘻嚱。’李白作《蜀道难》因用之。”徐增《说唐诗》：“噫，伤痛声；吁，负重物以出气；嚱，长叹也。”

“蚕丛”句 《文选·三都赋》刘逵注引扬雄《蜀王本纪》曰：“蜀王之先，名蚕丛、柏濩、鱼凫、蒲泽、开明。是时人萌椎髻左言，不晓文字，未有礼乐。从开明上到蚕丛，积三万四千岁。”《华阳国志·蜀志》：“周失纲纪，蜀先称王。有蜀侯蚕丛，其目纵，始称王。死，作石棺、石椁。国人从之。故俗以石棺椁为纵目人冢也。次王曰柏灌。次王曰鱼凫。

鱼凫王田于湔山，忽得仙道。蜀人思之，为立祠于湔。”任乃强《华阳国志校注图补》认为此说蚕丛称王在周失纲纪时，时间性与历史真实性皆谬。蚕丛氏原在今茂县之迭溪，尚未进入成都平原，当时不可能脱离原始社会，也不可能建成蜀地之王国。其《蚕丛考》一文认为，蚕丛为原始社会最先形成一个氏族集团之首领，其至周末之时间约四千岁，因养蚕而著名于世，属于氏族。

四万八千岁 徐增《说唐诗》：“扬雄云‘三万四千’，此云‘四万八千’，总非实据也。人言文人无实语，而不知文章家妙在跌顿，故每说到已甚，太白加出一万四千岁来，此正跌顿法。”朱谏《李诗选注》：“四万八千岁者，大约言之，无所考也。”按，此借神话而言，本为虚语，无需实究。

“西当”二句 《李白集校注》：山在长安之西，故云“西当太白”。康怀远《〈蜀道难〉是李白在蜀地时的作品》（《社会科学研究》1984年第1期）则认为“西当太白”就是当太白之西，意谓太白山之西有鸟道。按，此诗作于长安而非蜀地，则自是以长安为立足点言之，康说非是。太白，辛氏《三秦记》：“太白山在武功县南，去长安三百里，不知高几许。俗云：‘武功太白，去天三百尺。’山下军行不得鸣鼓角，鸣则疾风暴雨兼至也。”《元和郡县志·关内道》“凤翔府·郿县”：“太白山，在县东南五十里。”又《山南道》“兴元府·曲水县”：“太白山，在县南二百五十三里。其山岩谷高深，常多霜雪，春夏不消，俗因名焉。”

按：太白山亦名太乙山，位于今陕西宝鸡市，秦岭北麓眉县、太白县、周至县三县境内，是秦岭山脉的主峰，也是我国大陆东部的第一高峰，海拔3767.2米。鸟道，一说喻穿云入雾、险峻狭窄的山路；一说谓连山高峻，其少低缺处唯飞鸟过此；亦有谓鸟道即栈道。前二说虽喻义不同，然总在言山路之难行。谢玄晖《蹔使下都夜发新林至京邑赠西府同僚》：“风云有鸟路，江汉限无梁。”李善曰：“《南中八志》曰：交趾郡治龙编县，自兴古，鸟道四百里。”吕延济曰：“风烟之中，有飞鸟来往。”即是以鸟道况喻难行之山路。唐人亦多有以鸟道喻山间难行之路者，如唐玄宗《早登太行山中言志》：“火龙明鸟道，铁骑绕羊肠。”郑世翼《巫山高》：“危峰入鸟道，深谷泻猨声。”翁绶《雨雪曲》：“铁岭探人迷鸟道，阴山飞将湿貂裘。”王维《送杨长史赴果州》：“鸟道一千里，猿啼十二时。”刘长卿《寻张逸人山居》：“危石才通鸟道，空山更有人家。”故此，诗中所言之鸟道，实指太白山以西直至“峨眉”的一段路程，其中多有栈

道，但若谓鸟道为具体的道路名称或栈道之专称，则失之凿。峨眉，以往注家多引《太平寰宇记·嘉州》“峨眉县”：“峨眉山，按《益州记》云：‘峨眉山在南安县界，两山相对，状似蛾眉。’张华《博物志》以为牙门山。”认为指的是今四川省峨眉县西南名扬天下之“峨眉山”。然此峨眉山在成都西南近千里，不在由秦入蜀道上。《广元县志》：“小峨眉在县北六十里朝天驿。”又：“小山岸阿似眉，故名。白居易《长恨歌》：‘峨眉山下少人行。’即此。”则诗中“峨眉”指广元县之小峨眉山，乃古蜀道所经之山。

“天梯”句　朱谏注：“天梯者，山石之陡处有石级而可升者也。石栈者，架板于绝险以通行者也。钩连，以铁索联续栈道也。”

六龙回日之高标　瞿蜕园、朱金城《李白集校注》：“此句意谓虽天上驾日之龙车亦为高标所阻。高标，高峰。”萧士赟注：“《图经》：高标山一名高望，乃嘉定府之主山，岿然高峙，万象在前。”王琦注：“高标，是指蜀山之最高而为一方之标识者言也。”按，传说谓日神乘车，以羲和为御者，驾六螭而行于太空，他们走到高山顶峰跟前，也要迂回而过，太白此句正用此意。唐诗中亦常有以高标谓高山者。萧氏所谓之高标山为今四川乐山市主山，蜀山之最高者为今四川康定以南之贡嘎山，均非在由秦入蜀道上，二氏所言皆非。此仅极言山之高也，非特定一山之专称。

青泥　即青泥岭。《元和郡县志·山南道》“兴元府·长举县”：“青泥岭，在县西北五十三里接溪山东，即今通路也。悬崖万仞，山多云雨，行者屡逢泥淖，故号青泥岭。”宋王存《元丰九域志·利州路》“兴元府·兴州”：“青泥岭，山顶常有烟云霰雪，中岩间有龙洞，其山岭上入蜀之路。”青泥岭在今甘肃徽县南，陕西略阳县北。

百步九折　行一百步，却有九个折，此形容青泥岭的陡峭。按，蜀中又有九折阪，在由蜀入藏、入滇道上，其名始见于《汉书·王尊传》：“（王尊）迁益州刺史。先是，琅邪王阳为益州刺史，行部至邛崃九折阪，叹曰：‘奉先人遗体，奈何数乘此险！’后以病去。及尊为刺史，至其阪，问吏曰：‘此非王阳所畏道邪？’吏对曰：‘是。’尊叱其驭曰：‘驱之！王阳为孝子，王尊为忠臣。’”左思《蜀都赋》：“出彭门之阙，驰九折之阪。”其具体位置《华阳国志·蜀志》“沈犂郡”有载：“邛崃山本名邛莋，邛人、莋人所由来也。有九折阪，岩阻峻回，曲九折乃至山上。凝冰夏结，冬则剧寒。”又《太平寰宇记·剑南西道》“雅州·严道县”：“九

折阪，即严道山，王阳回辔之所，与邓通所赐铜山相连，即邛崃山之西臂也。山有兽名貊，似熊而斑，能食铜铁。自九折之顶，望蜀中众山，累累如平地。常多风雨云雾，少有晴明，首夏犹冰，初秋即雪。本自邛莋而来，故名邛崃。"

"扪参"二句　扪参历井，王琦注："扪参历井者，谓仰视天星，去人不远，若可以手扪及之，极言其岭之高也。参井二宿，本相近。参三星，居西方七宿之末，占度十，为蜀之分野。井八星，居南方七宿之首，占度三十三，为秦之分野。青泥岭乃自秦入蜀之路，故举二方分野之星相联者言之。"胁息，《汉书·酷吏传·严延年传》："豪强胁息。"颜师古注："胁，敛也，屏气而息。"《文选·高唐赋》："股战胁息。"李善注："股战，犹股栗也。胁息，犹翕息也。"李周翰注："禽兽股战，乌翕气，皆不敢攫执。"又《文选·高唐赋》："悽悷憯凄，胁息增欷。"李善注："并悲伤貌。胁息，缩气也。"张铣注："皆哀惨貌。"《资治通鉴·梁纪》："王公畏之，重足胁息。"胡三省注："胁息者，屏气鼻不敢息，唯两胁潜动以舒气息耳。"

西游　杨齐贤注："自秦入蜀曰西游。"朱谏注："西游者，游于蜀也。蜀地在西，故曰西游。"

巉岩　《文选·琴赋》："互岭巉岩，岞崿岖崯。"李善注："皆山石崖巘崄峻之势。"又《文选·高唐赋》："登巉岩而下望兮。"李善注："巉岩，石势，不生草木。"徐增《说唐诗》："畏途巉岩，言无立脚之处，必须手着力，而又不可攀援。一似少去得一步为便宜者。"

喧豗　萧士赟曰："豗，击也。"元熊忠《古今韵会举要》："豗，相击也。又喧声。"

"剑阁"句　剑阁，《华阳国志·汉中志》"梓潼郡·汉德县"："有剑阁道三十里，至险。"《水经注·漾水》："又东南径小剑戍北，西去大剑三十里，连山绝险，飞阁通衢，故谓之剑阁也。张载铭曰：'一人守险，万夫趑趄。'信然。故李特至剑阁而叹曰：'刘氏有如此地而面缚于人，岂不奴才也。'"《元和郡县志·山南道》"利州·益昌县"："小剑故城，在县西南五十一里。小剑城去大剑戍四十里，连山绝险，飞阁通衢，故谓之剑阁道。自县西南踰小山入大剑口，即秦使张仪、司马错伐蜀所由路也，亦谓之石牛道。又有古道，自县东南经益昌戍，又东南入剑州晋安县界，即钟会伐蜀之路也。"又"剑南道·剑州·普安县"："剑阁道，自利州益昌

县界西南十里，至大剑镇合今驿道。秦惠王使张仪、司马错从石牛道伐蜀，即此也。后诸葛亮相蜀，又凿石驾空为飞梁阁道，以通行路。”朱谏注：“剑，地名。阁，架板以通行者。”按，剑阁，在今四川剑阁县东北大剑山、小剑山之间。峥嵘，《汉书·司马相如传·大人赋》：“下峥嵘而无地兮。”颜师古注曰：“峥嵘，深远貌。”又《汉书·西域传》“罽宾国”：“临峥嵘不测之深。”颜师古注曰：“峥嵘，深险之貌也。”徐增《说唐诗》：“峥嵘，高峻也。”崔嵬，《尔雅·释山》：“石戴土谓之崔嵬。”郭璞注：“石山上有土者。”《释名·释山》：“土载石曰崔嵬，因形名之也。”《文选·琴赋》：“且其山川形势，则盘纡隐深，崔嵬岑嵓。”李善注：“崔嵬，高峻之貌。”贾昌朝《群经音辨》：“崔嵬，高也。”徐增《说唐诗》：“崔嵬，高不平也，又石山带土也。”

“所守”二句　此前注者囿于此诗之政治寓意，多谓“豺狼”指残害人民的叛乱者。按，张载《剑阁铭》：“世浊则逆，道清斯顺。”又曰：“一人荷戟，万夫趑趄。形胜之地，匪亲勿居。”是诗即化用此意。诗之主旨既是送友人入蜀之时借言蜀道之难来感叹功业难成、干仕不易，则自非况喻割据叛乱者，而是意在以之隐射执政者苟非其人，即是豺狼，表达对仕途坎坷、现实黑暗之愤慨。

吮　《释名·释饮食》：“吮，循也，不绝口稍引滋汋，循咽而下也。”《说文》：“吮，欶也。”

“锦城”句　《初学记》：“《益州记》曰：锦城在益州南，笮桥东，流江南岸，昔蜀时故锦官处也，号锦里，城墉犹在。”《元和郡县志·剑南道》“成都府·成都县”：“锦城，在县南一十里。故锦官城也。”锦城即今四川成都市。

“侧身”句　谓在长安向西而望，因蜀道之难行而嗟叹。康怀远《〈蜀道难〉是李白在蜀地时的作品》谓“侧身西望”乃用张衡《四愁诗》“侧身西望涕沾裳”成语，极言为“剑阁峥嵘而崔嵬”惊叹的神态，是李白在蜀中“从西而望”，非是。

李商隐集乐府诗留存情况考

宋颖芳（青岛，青岛农业大学人文社科学院，266100）

摘　要： 本文集中考察了李商隐乐府诗的文献留存；辨析《乐府诗集》与《李义山诗集注》收录乐府诗差异问题；从著录差异中探寻别集编辑者的乐府观念。

关键词： 李商隐集　乐府诗　文献留存　乐府观

作者简介： 宋颖芳，女，1983年生，山西孝义人。现为青岛农业大学人文社科学院讲师，研究方向为中国古代文学。

李商隐诗在晚唐驰骋文坛，其别集中著录乐府数首，诗集编辑者是否给予乐府诗重视，李商隐本人对乐府是否有清晰的概念。本文试探寻最早的版本，比较其在乐府诗编排的特点，并与郭茂倩《乐府诗集》中李商隐乐府的收录相较，探讨文人所持乐府观念。

一　李商隐集版本梳理

李商隐诗集是李商隐诗作流传至北宋时，由当时人收集整理而成的。现目录类著作中对李商隐诗集的著录有：《崇文总目》卷十二中记《李义山诗》三卷，《樊南四六甲集》二十卷，《樊南四六乙集》二十卷；《新唐书》卷六十《艺文志第五十》中记有“李商隐《樊南甲集》二十卷，《乙集》二十卷，《玉溪生诗》三卷，又赋一卷，文一卷”；《郡斋读书志》卷四中记载：“李商隐《樊南甲集》二十卷，《乙集》二十卷又文集八卷”。另外又提到有李商隐诗五卷，晁公武对此著录是这样说明的：“今樊南甲、乙集皆四六，自为序。即所谓繁缛者，又有古赋及文共三卷，辞旨怪诡，

宋景文序传中云，谲怪则李商隐，盖以此。诗五卷，清新纤艳，故旧史称其与温庭筠、段成式齐名，时号三十六体云。”[①] 通过此得知，其著录的《樊南甲、乙》皆为文集，诗集只有一种五卷本的，但未知书名；《直斋书录解题》卷十六中记载《李义山集》八卷（与《郡斋读书志》所录文集八卷合）、《樊南甲乙集》四十卷，陈振孙在说明中提到，“甲乙集者，皆表、章、启、牒、四六之文”。随后又记载《玉溪生集》三卷，亦作了说明，“李商隐自号此集即前卷中赋及杂著也”。此外，卷十九《诗集类上》中同时记载有《李义山集》三卷；《通志》卷七十《艺文略第八》记载《玉溪生诗》一卷。[②]《宋史》中记载有《李商隐诗集》三卷。

至此可知，在宋代流传的李商隐集，文集和诗集分开著录，分别流传，李商隐的诗集大体除了《郡斋读书志》中录为五卷，《通志》著录为一卷之外，其他三种目录皆录为三卷。且诗集的名称中，有以《李义山诗》称之的，有名为《玉溪生诗》的，亦有称为《李义山集》的。由于我们关注的是李商隐乐府诗的著录问题，所以只注重了解其诗集。

二　李商隐诗集原本中乐府诗的著录

在这许多版本之中，哪一种才是最接近李商隐诗集最初成集原貌的呢，现在所能见又是哪些呢？

我们发现现所能见的李商隐集有分体和不分体两种（而分体或是不分体很有可能影响其中乐府诗著录的）。那么最早的李商隐集应该是分体的还是不分体的呢？从宋代官修目录中，能知李商隐集的最早成集本，应该为《崇文总目》所记载的名称为《李义山诗》的本子，卷数为三卷。［从成书年代上来看，《崇文总目》的成书时间要早于《新唐书》，《崇文总目》是在庆历元年（1041）十二月，由王尧臣上奏的，赐名为《崇文总目》。而《新唐书》全书完成时间，则是北宋仁宗五年（1060）。所以《崇文总目》中对书目的记载为宋代最早的书目记载。］且观宋以后各个三卷本，如明汲古阁刊《李义山集》、明悟言堂抄本《李商隐诗集》，清影宋抄本《李商隐诗集》、清康熙席启寓刊《李商隐诗集》、清蒋斧影印钱谦益

① 冯浩注，王步高、刘林辑校汇评《李商隐全集》下册，珠海出版社，2002，第1097页。
② 可参看万曼《唐集叙录》，中华书局，1980，第289页。

写校本《李商隐诗集》，以及清朱鹤龄《李义山诗集笺注》（今人叶葱奇的《李义山诗集疏注》即以朱注本为底本）本等皆为三卷，都是不分体的。根据李商隐诗集的版本系统，可以追溯到这些三卷本均来源于同一个宋本，[①] 所以，最早的《崇文目录》中记载的三卷本，也极有可能是不分体的。另外，郑樵在《通志》中著录李集时，为一卷，这个一卷本，显然是不分体的。所以在这个三卷本和一卷本之中，乐府诗单独成卷的机会是比较渺茫的。

既然分析得知最早的李商隐集不分体，那么李集在后世刊行时，为何又出现分体裁卷，甚至是编年而分卷的本子呢？从前面分析中，已经得知，李商隐集在北宋流传时，各本编次即有出入。冯浩在为李商隐集作注时亦谈到了此问题，“旧本皆作三卷，而凌乱错杂，心目交迷。其分体者更不免割裂之病”。[②] 加上李商隐并未自行对诗作进行编次，其同一时代的亲戚或者朋友亦没有为其编次，其诗歌至唐末时，已然散佚。以至于后人在相当一段时间处在只是搜集其诗以求其全的阶段（宋初杨亿即开始孜孜求访了）。既然宋时本子就有一卷本、三卷本，甚或是五卷本之差，且早先原本已不复得。那么后人在刊行李集时，便开始采取不同的编辑方式，按照自己的理解对李集进行整理。这样经过加工后再次呈现在读者面前的李集，其中的编次顺序便不可避免地透露出编辑者的诗体观念。

明嘉靖庚戌毗陵蒋氏刻《中唐人集十二家》，《李义山诗集》六卷，是分体编辑的，今有《四部丛刊》影印本，其扉页上注明，“上海涵芬楼借江安傅氏双鉴楼藏明嘉靖刊本景印，原书板框高营造尺六寸宽四寸”，这个分体本，将李商隐诗歌分为六卷，卷一“五古”、卷二“七古”、卷三

---

① 现在能够见到的李商隐诗集版本大体有四个，一为《李商隐诗集》三卷本系统，二为《李义山集》三卷本系统，三为季沧苇（振宜）抄本、朱鹤龄注本和清编《全唐诗》的三卷本系统，四是明代分体刊本系统。刘学锴先生曾有专文，仔细比勘了李商隐诗集四个系统在编次、内容上的差异，得出，此四个系统，分别对应《宋史・艺文志》记载的《李商隐诗集》三卷、尤袤《遂初堂目录》记载的《李义山集》、《崇文总目》记载的《李义山诗》三卷和《直斋书录解题》记载《李义山集》三卷。同时指出，此四个版本系统，皆是据宋代的刻本影印的。意即它们均属于宋时的一个大的体统。有关于李商隐诗集版本系统的分辨，刘学锴先生在 1997 年第 4 期的《安徽大学学报》中《李商隐诗集版本系统考略》一文中有详细的考论。刘学锴：《李商隐诗集版本系统考略》，《安徽大学学报》1997 年第 4 期。

② 李商隐：《冯注李义山诗集》，崇古山房，1914。书扉页上有“民国三年正月崇古书房石印”的字样，此句在冯浩所撰凡例之中。

“五古”、卷四“五律”、卷五“七律”、卷六“七绝”，其中并没有将李商隐的乐府诗单独标记出来，而是按照诗体归属于相对应的卷中了。冯浩将三卷本中的诗作编年排次，万曼先生在其《唐集叙录》中说道：“盖旧本三卷，系北宋以来原次，六卷本乃明人分体编辑者，至此乃有编年本。”[1]可见，冯浩为李商隐诗集编年本的第一人。而无论分体还是编年，都彻底改变了北宋三卷本面貌。

至于尊重原本面貌方面，今人叶葱奇的《李商隐诗集疏注》在不改动底本诗作编次的同时，将可考知作品年份的编年信息标注在诗作的题名之下，作年与原貌几可兼顾，不失为一种好的方式。[2]

综合上述可知，现在能够得到的李商隐诗集最早的本子应为宋刻三卷本，又由于宋以后所传的三卷本均源于同一个宋本，所以本文选择一个易得常见的三卷本朱鹤龄本，作为研究李商隐乐府的本子。

三　李商隐集中乐府诗的地位

在这些众多的李集版本中，编辑者对于李商隐乐府诗作是否重视，李商隐的乐府诗是否被放在集中重要的位置呢？

前面已经探讨过，在郑樵《通志》中的一卷本和宋本三卷本里，乐府诗都没有单出的可能。也就是说，李集最初时，乐府诗便没有单独成卷。但这是否表明，编辑者就不重视李商隐的乐府诗了呢，应该不是的。柳宗元集中没有将乐府诗单独成卷，但其所作乐府诗赫然位于首卷的位置，表现了编辑者对于其乐府诗还是重视的。

先来看一下颇有代表性的朱鹤龄笺注的《李义山诗集注》[3]，李商隐的乐府诗处于何种地位。诗集的编辑者，是否将其乐府诗集中的排列在一

---

① 万曼：《唐集叙录》，中华书局，1980，第286页。

② 李商隐撰，叶葱奇疏注《李商隐诗集疏注》，人民文学出版社，1985。

③ 《李商隐诗歌集解》一书的附录中有朱鹤龄作《笺注李义山诗集序》一文。在众多的李商隐集版本中，钱谦益的手校应为宋钞本。清石林长老（释道源）注李义山诗，曾以注释本示钱谦益，并请其为序。后朱鹤龄笺注李集，则是受钱启发，“予笺杜诗于牧斋先生之红豆庄。既卒业，先生谓予曰‘玉溪生诗，沈博绝丽’……惜从前未有为之注者。元遗山云：‘诗家总爱西昆好，只恨无人作郑笺。’子何不并成之，以嘉惠来学？”钱谦益在《李义山诗集序》一文中也说，“朱子长孺订补余杜诗笺缀简，将有事于义山。余取源师遗本以畀长孺”。虽然，据此不能认定朱鹤龄一定见过钱谦益手中的宋本，但从中可知，至少钱谦益是见过石林长老与朱鹤龄二人注本的。

起？《乐府诗集》中对李商隐乐府诗的著录和李商隐集中的著录是否有差别？造成这种差别的原因有哪些。首先通过《乐府诗集》记载的李商隐乐府诗和《李义山诗集注》做一对比，明白其在李义山诗集中的著录情况（见表1）。

表1 《乐府诗集》《李义山诗集注》对比

	《乐府诗集》			《李义山诗集注》	
序号	卷次	类别	题名	卷次	备注
1	卷二十六	相和歌辞	《江南曲》	卷二	别集中题名为《又效江南曲》
2	卷二十九	相和歌辞	《王昭君》	卷二	
3	卷七十五	杂曲歌辞	《无愁果有愁曲》	卷二	别集中题名为《无愁果有愁曲北齐歌》
4	卷八十一	近代曲辞	《杨柳枝二首》	卷一	别集中题名为《离亭赋得折杨柳二首》
5	卷八十四	杂歌谣辞	《李夫人歌三首》	卷二	别集中题名为《李夫人三首》
6	卷九十五	新乐府辞	《烧香曲》	卷三	
7	卷九十五	新乐府辞	《房中曲》	卷二	
8	卷九十五	新乐府辞	《河内诗三首》其一《楼上曲》	卷三	
9	卷九十五	新乐府辞	《河内诗三首》其一《湖中曲》	卷三	

四 《乐府诗集》和《李义山诗集》中李商隐乐府诗的差异以及《乐府诗集》中著录的李商隐乐府诗在《李义山诗集》中的具体著录情况

在李商隐集中著录的乐府诗，与《乐府诗集》中的著录有所不同。最为明显的是诗名的差异，《江南曲》在《李义山诗集》中题名为《又效江南曲》，《无愁果有愁曲》在《李义山诗集》中为《无愁果有愁曲北齐

歌》，《杨柳枝二首》在《李义山诗集》中为《离亭赋得折杨柳二首》。这种现象在别的诗集中亦有出现，主要是因为郭茂倩录入的为曲名，而《李义山诗集》中录入的为诗歌的原名。

下面来看《乐府诗集》中著录的李商隐乐府诗在《李义山诗集》中的具体著录情况。

《乐府诗集》中共收录李商隐九题十二首乐府诗，分别在李义山集的三卷当中，集子中不但没有将乐府诗单列成卷，而且还将这些乐府诗散布在每一卷中，并没有被排列在一起。下面逐一对《乐府诗集》中著录的李商隐乐府进行分析。

分布在《李义山诗集》中的乐府诗，有这样两种情况，第一，乐府诗的排列有一定的规律可循，比如，题名中有相近的字眼，或者是按照诗歌内容排列在一起的，又或者因为诗体相类而排列在一起。这样的有三例，（1）在卷二著录的三首乐府诗：《无愁果有愁曲北齐歌》《房中曲》《又效江南曲》，这三首乐府诗之间的距离较近，次第为《赠勾芒神》《无愁果有愁曲北齐歌》《房中曲》《齐梁晴云》《效徐陵体赠更衣》《又效江南曲》《月夜重寄宋华阳姊妹》。从诗作的前后排列来看，《无愁果有愁曲北齐歌》和《房中曲》是“歌”“曲”相连，依次排列，但是《又效江南曲》一首虽也为“曲”，反倒是和仿效他人诗体的《效徐陵体赠更衣》放在一起，明显没有以“曲”排之。同时，仿效他人所作的诗歌又不都集中在一起，除了卷二之中的《效徐陵体赠更衣》和《又效江南曲》之外，在卷三之中，又有仿效诗体的《效长吉》和《河清与赵氏昆季燕集得拟杜工部》两首，以是观之，盖同一类诗不被放在一起是李义山集中普遍的事情。这一点亦可以说明，似乎李义山集的编辑者，并未刻意留心李商隐的乐府诗。（2）卷二的《王昭君》一首乐府，前为《寄远》，后接《旧将军》《曼倩词》《所居》三首，《旧将军》诗曰：“云台高议正纷纷，谁定当时荡寇勲。日暮灞陵原上猎，李将军是旧将军。”说的是汉代的李广，《曼倩词》诗曰：“十八年来堕世间，瑶池归梦碧桃闲。如何汉殿穿针夜，又向窗中觑阿环。”说的是汉代东方朔，东方朔字曼倩。在这种排序中，《王昭君》《旧将军》《曼倩词》三首皆为针对历史人物而发的感慨。（3）另外，乐府《河内诗二首》位于卷三之中，其前后诗作次序为：《柳枝五首》《燕台诗四首》《赠送前刘五经映三十四韵》《河内诗二首》《哭遂州萧侍郎二十四韵》《送千牛李将军赴阙五十韵》《送千牛李将军赴阙五十韵》，这几

首诗歌在内容上没有相似性，但是这些诗歌或者是组诗，或者是篇幅长，动辄几十韵的大容量之作。

第二，乐府诗排列的缘由不十分清晰。(1) 乐府诗《李夫人三首》同样位于卷二，之前之后的诗作次序为：《射鱼曲》《日高》《宫中曲》《海上谣》《李夫人三首》《景阳宫井双桐》。(2)《李义山诗集》卷一中乐府诗《离亭赋得折杨柳二首》(《乐府诗集》中为《杨柳枝二首》)，《追代卢家人嘲堂内》《代应》《离亭赋得折杨柳二首》《寄永道士》《华州周大夫宴席》。(3) 最后，来看乐府诗《烧香曲》一首，前为《谢往桂林至彤庭窃咏》，后为《送从翁东川弘农尚书幕》。这些诗歌并不是题材相近而排列在一起。

以此可见，李商隐的乐府诗作，有的按照诗作的内容，或和描述历史人物的放在一起，或和相似规模的组诗排列在一起，有的则没有明显的排列缘由，总体上来说，在《李义山诗集》中并没有按照乐府诗的特点来进行排列。

五　李商隐、朱鹤龄的乐府观

朱鹤龄在对李义山诗作注时，当没有改动其原来顺序，那么，朱鹤龄对于乐府是怎样理解的呢？从李义山诗的注中，是否能看到其观念呢？下面我们从朱鹤龄对李商隐诗歌中与乐府有关的诗句注释中来分析。

第一，释道源对古乐府应是较为熟悉的。朱鹤龄在对李商隐诗注释时，有些直接引用了释道源的说法。我们看《追代卢家人嘲堂内》一首中"只应同楚水，长短入淮流"一句的小注，"道源注：'横波同楚水'谓其情之长也。以'淮'代'怀'，乃隐语，如古乐府，石阙衔碑之类"。[①] 释道源是最早对李商隐诗作注的僧人，但其注书未及刊行，人已圆寂。其注内容全赖朱注得以流传。此句注中，朱鹤龄完全引用了道源的说法。其中对于"淮""怀"谐音的运用，且不说恰当与否，只是对于古乐府诗中修辞手法的掌握，似乎表现了其对古乐府作品的熟识。

再看另一首《代应》中，"谁与王昌报消息，尽知三十六鸳鸯"句，对"三十六鸳鸯"的注释，朱鹤龄亦直接引释道源之说："道源注：古乐

① 可参看余恕诚、刘学锴《李商隐诗歌集解》，中华书局，2004，第2019页。

府，入门时左顾，但见双鸳鸯，鸳鸯七十二，罗列自成行。此云三十六，纯举雌言之。”[①] 这里释道源所举例子，乃乐府《相逢行》中的诗句。从上述对乐府诗作的引用中，可以看到，释道源对于古乐府诗作的熟悉。那么朱鹤龄对于乐府诗的掌握情况如何呢？

第二，朱鹤龄对乐府诗是熟悉的。我们看到，在朱鹤龄的注中，对于和乐府相关的诗作内容作注释，其特点有二：第一，有的直接引用“乐府”诗句。比如《令狐舍人说昨夜西掖玩月因戏赠》中对“露索秦宫井”的解释，就引用“古乐府：桃生露井上”；《石城》中对“石城夸窈窕”的注，引用“乐府《莫愁乐》莫愁在何处，莫愁石城西”；《令狐八拾遗见招送裴十四归华州绹》中对“骊驹先自有光辉”一句的注，引用“古乐府：何以识夫婿，白马从骊驹”；《无题》中对“七香车”的注，“乐府：青牛白马七香车”；[②] 第二，运用各类乐录类著作和史书乐志。有些则运用《古今乐录》[③]，还有的用到《乐府杂录》，《和孙朴韦蟾孔雀咏》中对“捍拨倚香脐”的注中就引用《乐府杂录》对乐器琵琶进行解释。而有些，用到了“唐书乐志”[④]。重要的是，亦有几处提到“乐府集”。

这里的“乐府集”是否指郭茂倩的《乐府诗集》呢？

来看《樱桃答》一首，“众果莫相诮，天生名品高。何因古乐府，惟有郑樱桃”。对于其中的“郑樱桃”，朱鹤龄注云：“乐府集，石季龙宠惑优僮郑樱桃，而杀郭氏，更纳清河崔氏，樱桃又谮而杀之。樱桃美丽，擅宠宫掖。乐府诗由是有《郑樱桃歌》。十六国春秋石虎郑后名樱桃晋冗从仆射郑世达家妓也。”[⑤] 同时，《乐府诗集》卷八十五“杂歌谣辞”类别下记载有唐代李颀的《郑樱桃歌》，其解题云，“《晋书·载记》曰：‘石季龙，勒之从子也，性残忍。勒为聘将军郭荣之妹为妻，季龙宠惑优僮郑樱桃而杀郭氏，更纳清河崔氏，樱桃又谮而杀之。’樱桃美丽，擅宠宫掖，

---

① 可参看余恕诚、刘学锴《李商隐诗歌集解》，第2020页。

② 对乐府诗句的应用很多，诸如《无题》一句“近知名阿侯”的注，“乐府：河中之水水东流，洛阳女儿名莫愁，十五嫁为卢家妇，十六生儿字阿侯”。《微先生》一首中对“石郎”注为：“乐府：积石如玉，列松如翠。郎艳独绝，世无其二”，此为《白石郎曲》，《乐府诗集》卷四十七清商曲辞中有记录。

③ 《妓席》一首中对“乐府闻桃叶”的注：“《古今乐录》：《桃叶歌》晋王子敬所作也，桃叶，子敬妾，缘于笃爱，所以歌之。”

④ 《石城》一首中对“石城夸窈窕”的注：“唐书乐志：石城在竟陵，有女子名莫愁，善歌谣”。《离思》一首中对“心酸子夜歌”的注：“唐书乐志：子夜歌者，晋曲也。”

⑤ 可参看余恕诚、刘学锴《李商隐诗歌集解》，第1762页。

乐府由是有《郑樱桃歌》"。[1] 从中不难看出，从"季龙宠惑"四字以下四十三个字，朱注与《乐府诗集》中所记一字不差，完全相同。所以说，朱鹤龄所说的"乐府集"很有可能就是郭茂倩的《乐府诗集》，而"郑樱桃"注解乃朱鹤龄据《乐府诗集》中题解而录。

但是，在对其《妓席》"乐府闻桃叶"一句注中说："《乐府集》桃叶，王献之妾妹曰：桃根。"[2] 今查郭茂倩的《乐府诗集》，其中并没有此类话语。这让人怀疑，朱鹤龄所用《乐府集》真的是郭茂倩所作的《乐府诗集》的简称么？

我们又查到，在《药转》一诗中"风声偏猎紫兰丛"一句的注："刘次庄乐府集：今沅澧所生花，在春则黄，在秋则紫，然春黄不如秋紫之芬馥。"[3] 看来，这里的《乐府集》即为刘次庄的《乐府集》无疑了。至于为何"郑樱桃"注解中，朱鹤龄所引"乐府集"中的句子与《乐府诗集》中对《郑樱桃歌》的题解完全一样，就不知何因了。

总之，从以上论述中可以看出，朱鹤龄在对李商隐诗作注时充分注意到其诗作和乐府的相关性，运用了不少记录乐府的著作。在其中更是引用了刘次庄的《乐府集》。因此其对于乐府应该是较为熟悉和有着较为明晰的概念的。反过来，亦可以说明李商隐的诗中运用了不少乐府因素（包括对乐府诗句的化用，对乐府曲调自然的引用等），而朱鹤龄自身有着一定的乐府知识和修养，捕捉到了其中蕴藏大量的信息，才能对其做出专业的解读。故而从以上分析中，可以得知作为注者朱鹤龄对于乐府诗是较为熟悉的。

第三，李商隐对乐府诗很熟悉。由以上分析同时可以看出，李商隐频繁引用古乐府作品，也是十分熟悉乐府的，有着较为清晰的乐府概念。

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 1201 页。

② 可参看余恕诚、刘学锴《李商隐诗歌集解》，第 2004 页。

③ 可参看余恕诚、刘学锴《李商隐诗歌集解》，第 1869 页。

朱乾《乐府正义》题解浅论*

徐　静（信阳，信阳学院，464000）

摘　要：清人朱乾的《乐府正义》是一部对乐府诗作品进行注释、评点的选集。本文在考察该书总体编纂概况的前提下，对《乐府正义》总题解、分类题解及曲题题解进行分析，从其对前人题解的修正、对礼乐正统观念的诠释、对语言类文献的征引三个方面，说明该书题解对乐府诗内涵的"正义"特点。本文对题解中"有目无辞"之作等其他问题也进行了延伸讨论。

关键词：《乐府正义》　题解　正义

作者简介：徐静，女，1989 年生，河南省信阳市人。现为信阳学院中文系教师，研究方向为唐宋文学。

清代朱乾《乐府正义》是中国历代乐府学研究中颇具代表性的论著，值得充分重视。全书十五卷，大体依据《乐府诗集》分类标准，收录曲辞844 首，分为郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、杂曲歌辞和歌谣辞九类。[①] 该书打破郭茂倩《乐府诗集》搜罗曲辞、考辨音乐源流的体例，致力于对具体的乐府诗曲调、曲辞的涵义进行考订、注释，以阐发、匡正乐府诗的真正内涵，对各类乐府诗的曲题名称、本事、本义等考订尤多用心。其中虽也有穿凿附会的嫌疑，但其大多数考订能做到援引材料丰富，持之有据，且议论颇为中肯，令人信服。王运熙认为此书"在明清两代乐府专书中，当推为材料最丰富、见

---

* 本文为河北省青年拔尖人才项目"《乐府正义》整理与研究"（BJ2016081）的阶段性成果。

① 本文所引用朱乾《乐府正义》皆参考国家图书馆藏，乾隆五十四年秬香堂刻本。

解最突出之作”[①]，充分肯定了其学术价值。

但直到目前为止，学界关于《乐府正义》的研究还非常少见，并且多数局限于对作者、成书过程、编集体例、乐府观等问题进行简要的论述，故而，《乐府正义》中包括题解、注释等各方面还有很多问题值得关注，具有较大的开拓和研究空间。有鉴于此，本文试图对《乐府正义》所收录曲辞的题解情况略作考述，以为相关研究提供一定参考。

本文所阐述的《乐府正义》题解分为三种类型。其一为包括“郊庙歌辞”“燕射歌辞”等九种音乐类别的题解，在此称之为总题解。这类总题解对此九种音乐种类的音乐发展流变进行分析。其二为分类题解，九种音乐类别中每一种音乐又包含不同种类，如“相和歌辞”中又包括“相和六引”“相和曲”等九类，这类分类题解亦是对音乐种类的发展演变历程进行探讨。其三为曲题题解，具体到每首乐府诗作品中有不同的曲题名称，这类题解对每首曲题的来源、本事、本义等加以说明，以匡正乐府诗的真正内涵，并在朱乾所强调“正义”思想的影响下，解读曲题在正统礼乐思想影响下的文学内涵。总之，总题解及分类题解主要是考察各类音乐的真实历史状态，对乐府音乐之源流加以“正义”，而曲题题解则是对曲题发展之源流加以“正义”。同时，本文将《乐府正义》与《乐府诗集》相比较，抓住朱乾相对于郭氏题解的特点，并以此为基础对《乐府正义》题解加以分析，以期反映出本书题解所呈现出“正义”的主要特色。

一 总题解及分类题解：正乐府音乐之源流

与《乐府诗集》相比较，《乐府正义》总题解和分类题解的呈现形式主要有以下三种情况：（1）全部或主要转引自《乐府诗集》；（2）征引如《文献通考》或其他文献资料，并另附朱乾解语；（3）全部由朱乾所作或不附题解。据此可知，朱乾对《乐府正义》总题解和分类题解的撰写有深入的思考，而且也形成了自己的观点，并非全部依从《乐府诗集》。这也正是其“正义”的一个方面。本节将以此问题为主线对《乐府正义》总题解和分类题解的正义情况进行具体解读。

---

① 王运熙、王国安著《乐府诗集导读》，中国国际广播出版社，2009，第131页。

（一）三种表现形式

将《乐府正义》与《乐府诗集》相比较，朱乾对《乐府诗集》部分总题解存在摘录现象。《乐府正义》中总题解的整体创作情况大致表现为：

《乐府正义》类别	征引《乐府诗集》①	征引其他文献	朱乾题解	未附题解
郊庙歌辞	√			
横吹曲辞	√			
相和歌辞	√			
杂曲歌辞	√			
鼓吹曲辞	√	√	√	
清商曲辞		√	√	
舞曲歌辞		√	√	
歌 谣 辞			√	
燕射歌辞				√

说明："√"表示符合该种情况。

通过以上表格，可知《乐府正义》总题解及分类题解的撰写情况。首先，"郊庙歌辞""横吹曲辞""相和歌辞"和"杂曲歌辞"的总题解均征引《乐府诗集》。如卷一"郊庙歌辞"总题解有"《乐府诗集》曰：《乐记》曰：王者功成作乐……"② 此四类总题解均以"《乐府诗集》曰"的形式录郭氏题解。其次，"鼓吹曲辞""清商曲辞""舞曲歌辞"总题解并不转录《乐府诗集》，而是征引其他相关文献并附朱乾解语加以分析，相较郭氏对题解又有进一步解读。再次，朱乾在"歌谣辞"一类另作题解，于"燕射歌辞"一类不附题解，但在《乐府诗集》中此二类均作有题解，而朱乾却并不录其观点。可见，在总题解中朱乾对郭氏观点存在认同的部分，但又通过征引其他文献或另作题解的方式表现出对郭氏题解的进一步思考。这本身就是朱乾试图对乐府诗各类音乐进行"正义"的表现。

《乐府正义》各总题之下又有若干小类，其中"郊庙歌辞"下包括七

---

① 此处"征引《乐府诗集》"指题解内容全部摘录自《乐府诗集》，其中鼓吹曲辞题解中有部分内容摘自《乐府诗集》。

② 朱乾：《乐府正义》卷一，引自《乐府诗集》第一卷。见郭茂倩《乐府诗集》，中华书局，1979，第1页。

个小类；“横吹曲辞”下包括两个小类；“相和歌辞”下包括九个小类；“鼓吹曲辞”下包括两个小类；“清商曲辞”下包括六个小类；“舞曲歌辞”下包括两个小类；“燕射歌辞”下包括四个小类。另外，“杂曲歌辞”和“歌谣辞”下再无分类。与《乐府诗集》相比较，这部分分类题解所呈现出的基本情况大致为：

《乐府正义》类别	征引《乐府诗集》①	朱乾题解②	未附题解
郊庙歌辞（七类）	《晋郊祀歌》《晋宗庙歌》	《太庙颂》《汉安世房中歌》	《汉郊祀歌》《晋天地郊明堂歌》《晋中宫诗》
横吹曲辞（两类）	《汉横吹曲》	《梁鼓角横吹曲》	
相和歌辞（九类）	《相和曲》《吟叹曲》《清调曲》《瑟调曲》《楚调曲》	《相和六引》《四弦曲》《平调曲》《大曲》	
鼓吹曲辞（两类）	《汉铙歌》《宋鼓吹铙歌》		
清商曲辞（六类）	《吴声歌曲》《西曲歌》《梁雅歌》《江南弄》	《神弦歌》	《上云乐》
舞曲歌辞（两类）	《雅舞》《杂舞》		
燕射歌辞（四类）	《晋四厢乐歌》	《隋皇后房内歌》	《上寿酒歌》《食举东西厢歌》

可见，包括《太庙颂》等九类均为“朱乾题解”，《汉郊祀歌》等六类“未附题解”。在“朱乾题解”中，除《太庙颂》一类《乐府诗集》未收之外，其余八类郭茂倩在《乐府诗集》中均作有题解，但朱乾却并未征引，而仍旧是另作题解以正其义。

通过以上分类题解基本概况可以看出，朱乾或征引《乐府诗集》题解，或征引其他文献资料，或自作题解，或不附题解的处理方式，明显表现出了对《乐府诗集》分类题解内容的认同和发展。除征引《乐府诗集》

① 此处“征引《乐府诗集》”指题解内容全部摘录《乐府诗集》。

② “朱乾题解”所包括的几类题解中也存在小部分内容征引《乐府诗集》的现象，若不为全部摘录《乐府诗集》题解内容的情况，此表格不单独列出。

的题解内容之外，在《乐府正义》各类总题解中，“鼓吹曲辞”“清商曲辞”“舞曲歌辞”“歌谣辞”四类为“朱乾题解”。在分类题解中，“郊庙歌辞”《汉安世房中歌》，“横吹曲辞”《梁鼓角横吹曲》，“相和歌辞”《相和六引》《四弦曲》《平调曲》《大曲》，“清商曲辞”《神弦歌》，“燕射歌辞”《隋皇后房内歌》亦为“朱乾题解”。因此，关于《乐府正义》中“朱乾题解”和《乐府诗集》原有题解的不同之处，值得特别关注。而对于这一问题的探讨，也正是揭示朱乾不录郭氏题解的原因所在。以下将在本节中就此问题进行详细说明。

（二）匡正音乐本源

朱乾在《乐府正义》部分总题解及分类题解中不照录《乐府诗集》，而是另作题解，正体现出了该书题解的特点。朱乾对征引文献的选择和自附题解，乃是有意而为之。朱乾不录《乐府诗集》题解的最主要原因乃是出于“正义”的需要。

第一，通过征引各类文献资料，朱乾对郭氏题解的不足之处进行了修正和补充，并提出自己的见解，以完善题解内容，为“正义”提供前提条件。

这一点首先表现在“鼓吹曲辞”总题解中。“鼓吹曲辞”所涉及的概念主要包括“鼓吹”和“凯乐”。《晋书》记载：“其有短箫之乐者，则所谓‘王师大捷，令军中凯歌’者也。”[①] 认为鼓吹与短箫铙歌名称相同，凯乐也可以看作鼓吹短箫铙歌。《旧唐书》有：“凯乐，鼓吹之歌曲也。”[②] 将“凯乐”看作“鼓吹曲辞”的一部分。《宋书·乐志》中亦有：“鼓吹，盖短箫铙歌。”[③]《乐府诗集》在“鼓吹曲辞”题解首句便言：“鼓吹曲，一曰短箫铙歌。”[④] 认为“鼓吹曲辞”即为短箫铙歌。

朱乾在“鼓吹曲辞”总题解中主要探讨了两个问题：即汉铙歌是否为军乐；铙歌与鼓吹之名是否同一。关于汉铙歌是否为军乐，《乐府诗集》仅征引蔡邕《礼乐志》言：“汉乐四品，其四曰短箫铙歌，军乐也。”但郭茂倩并未就短箫铙歌是否为军乐的问题作出相关说明。据《东观汉记》记

---

① 房玄龄等撰《晋书》卷二十，中华书局，1974，第626页。
② 刘昫等撰《旧唐书》卷二十八，中华书局，1975，第1039页。
③ 沈约撰《宋书》卷十九，中华书局，1974，第558页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷十六，第223页。

载，最早提出“铙歌”为军乐一说的即为蔡邕，崔豹《古今注》及《宋书·乐志》等文献中都沿用了蔡邕的说法。在宋代以前，并未有人对“铙歌”即为军乐这一说法提出疑问。最初对此观点产生质疑的是元代马端临，其在《文献通考·乐考》中有：“至于‘短箫铙歌，史虽以为军中之乐，多叙战阵之事，然以其名义考之，若《上之回》，则巡幸之事也；若《上陵》，祭祀之事也；若《朱鹭》，则祥瑞之事也，至《艾如张》、《巫山高》、《钓竿》篇之属，则又各指其事而言，非专为战伐也。’”[①] 马端临怀疑汉铙歌非专为战伐，因为其歌辞并非为前代史书所言的多叙战阵之事。《晋书》中最早提到鼓吹铙歌多叙战阵之事的观点，且杜佑在《通典》中也因袭了此种说法。因此，朱乾对马端临所提出的汉铙歌是否为“叙战阵之事”的军乐的问题进行了关注，故而朱乾试图折中此观点，并提出自己的看法，认为“‘铙歌’本军乐”[②]，且这种“军乐之声”采自民间，朱乾在总题解中提到：

> 乾按：蔡邕以短箫铙歌为军乐，所谓军乐者，必如灵夔吼、雕鹗争之类，方合凯乐本义。今按汉铙歌十八曲，并不言军旅之事，何缘得为军乐。然则铙歌本军乐，而十八曲者，盖汉曲失其传也，缘汉采诗民间，不曾特制凯奏，故但取铙歌为军乐之声，而未暇厘正十八曲之义，其时亦知不类军乐。[③]

在此，朱乾强调了对于作品本义的尊重，虽认同蔡邕将铙歌作为军乐的观点，但认为只有像《灵夔吼》《雕鹗争》之类的作品才合军乐本义。并对于《汉铙歌十八曲》是否为“叙战阵之事”的军乐提出了质疑，朱乾认为《汉铙歌十八曲》并没有涉及军旅之事，且其汉曲已失传，只采诗于民间，内容上也并未考虑十八曲之本义，故而并不能称之为军乐。

关于铙歌与鼓吹之名是否同一的问题，朱乾也有所关注。郭茂倩在“鼓吹曲辞”题解中对此问题最早提出质疑，其引《宋书·乐志》曰：“又孙权观魏武军，作鼓吹而还，此又应是今之鼓吹。魏、晋世，又假诸将帅及牙门曲盖鼓吹，斯则其时谓之鼓吹矣。”[④] 认为短箫铙歌在汉代即被

---

① 马端临：《文献通考》卷一百四十一，中华书局，1986，第1247页。

② 朱乾：《乐府正义》卷三。

③ 朱乾：《乐府正义》卷三。

④ 沈约撰《宋书》卷十九，第559页。

称之为鼓吹。而对于铙歌和鼓吹在汉代时是否为两个乐种的质疑，最早也是由马端临提出，朱乾引《文献通考》曰：

> 端临马氏曰：按《汉志》言汉乐有四，其三曰黄门鼓吹乐，天子宴群臣之所用。四曰短箫铙歌乐，军中之所用。则鼓吹与铙歌，自是二乐，而其所亦殊。然蔡邕言鼓吹者，盖短箫铙歌，而俱以为军乐，则似汉人已合而为一，但短箫铙歌，汉有其乐章，魏晋以来因之，大概皆叙述颂美时主之功德，而鼓吹则魏晋以来，以给赐臣下，上自王公，下至牙门督将，皆有之。①

马端临认为短箫铙歌和鼓吹二者完全相异，实则应为二乐。朱乾引《古今注》中有“短箫铙歌，鼓吹之一章耳”②，认为汉铙歌为众多鼓吹乐之一种，自魏晋以后，铙歌专用之鼓吹，而以凯歌为军乐，已失铙歌本义。朱乾认为，铙歌之为军乐，当以蔡邕的说法为渊源；以铙歌叙军功，则必以魏氏之诗为正，此为不易之论。马氏所说铙歌同于国家之雅颂，当产生于魏晋以后，且《汉铙歌十八曲》中仅《朱鹭》《石留》等九篇含有雅颂之意，其余并无此意。自魏晋以后，铙歌专用之鼓吹，而军乐别有凯歌，已失铙歌本义。因此，朱乾通过征引历代相关文献资料，对铙歌是否为军乐，以及铙歌与鼓吹之名是否同一的问题进行了详细探讨，提出了“鼓吹曲辞”中存有争议的相关问题，并通过对各类文献的考证，对“鼓吹曲辞”题解做了较为客观的解读。就此而言，《乐府正义》试图通过折中前人矛盾，对相关问题进行重新回答，在很大程度上体现出对于“正义”的追求。

其次表现在“相和歌辞”《平调曲》、《大曲》题解中。关于《平调曲》，郭茂倩《乐府诗集》征引《古今乐录》，并对其所包含的曲题进行了梳理：

> 平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》……其七曲今不传。其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七

① 朱乾：《乐府正义》卷三，引自《文献通考》卷一百四十七。见马端临撰《文献通考》，第1292页。

② 朱乾：《乐府正义》卷三。

种，歌弦六部。[①]

郭茂倩“相和歌辞”一类中有“平调、清调、瑟调、楚调”四种。古有“三调”之说，所谓“三调”，多指平调、清调、瑟调三种古乐调式。但也有很多学者持不同的说法，如李善注《文选》中有“然今三调清、平、侧也”[②]，沈括《梦溪笔谈》亦有“古乐有三调声，谓清调、平调、侧调也”[③]，均以“清、平、侧”为三调。关于“三调”得名的缘由，历来就是古代乐律学方面的疑难问题，迄今为止尚存争议不断。故而朱乾试图对“相和歌辞”中有“清、平、楚、瑟”四种的观点进行回答，对此“三调”之争提出自己的看法。

关于此“三调”之说，朱乾引《唐书·乐志》有：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。”[④] 以“清、平、瑟”为三调，在《宋书》等正史类乐志中均有记载。因此，对于“房中曲”的理解便颇为重要，《周礼》中有：“教缦乐燕乐之钟磬。”郑玄注曰：“燕乐，房中之乐。”[⑤] 故而所谓房中乐，即为燕乐。然《周礼》中亦载：“凡祭祀飨食，奏燕乐”，“凡祭祀宾客，舞其燕乐”[⑥]。按萧涤非所言，燕乐原有两用：一用之祭祀，乃娱神。一用之飨食宾客，乃娱人。其区别在于有无钟磬之节。[⑦] 关于《旧唐书》中的“平、清、瑟”三调之说的使用，应追溯到周代的房中乐，到汉代，始合称为“三调”。虽有此称，但从两汉时期相关文献中，却很难找到有关三调之称的记载。关于平、清、瑟何以得名的因由，到目前为止仍是我国古代声律学中颇有争议的复杂问题。显然，朱乾在题解中也对此问题表现出了关注，朱乾在题解中提到：

> 楚调中又有清有侧。乐书琴势论曰：赵师弹琴，未有一声无法，凡一弄之内，清侧殊途。一句之中，莫不阴阳派润、至如楚明光白雪，寄清调中，弹楚清声。易水凤归林，寄清调中，弹楚侧声。登陇

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷三十，第441页。
② 萧统编，李善注《文选》卷二十八，中华书局，1977，第401页。
③ 沈括：《梦溪笔谈》卷五，中华书局，1985，第25页。
④ 朱乾：《乐府正义》卷六。
⑤ 郑玄注，贾公彦疏《周礼注疏》卷二十四，（清）阮元校刻《十三经注疏》，中华书局，1980，第800页。
⑥ 郑玄注，贾公彦疏《周礼注疏》卷二十四，第801页。
⑦ 萧涤非著《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第35页。

望秦，寄胡笳调中，弹楚侧声。竹吟风哀松露，寄胡笳调中，弹楚清声。此类非一，然则楚调中又自分清侧也。[1]

朱乾将清调、侧调均归为楚调之中，且其认为汉代高祖和惠帝时期《房中乐》产生，其继承周代《房中乐》之乐类功能，但调式上并未采用有“周房中之遗声”之称的“平、清、瑟”三调，而是采用三调之外的楚调，因为“高帝乐楚声，故房中乐楚声也”[2]，且侧调亦生于楚调，故朱乾亦分列平、清、瑟、楚四调。通过对于各类文献资料的汇集和分析，朱乾对郭茂倩在“相和歌辞”题解中所呈现出的清、平、瑟、楚四调问题的探讨进行了修正和补充，对于三调之争亦提出了自己的见解。

关于《大曲》，《乐府诗集》首先对《大曲》十五曲曲题名称进行了说明，其题解中征引《宋书·乐志》曰：

大曲十五曲：一曰《东门》，二曰《西山》，三曰《罗敷》……十四曰《洛阳令》，十五曰《白头吟》。[3]

郭茂倩据《元嘉正声技录》，将《大曲》分别列于各个调曲之下，因此，从性质上来说《大曲》属于诸调曲，而并非被列于诸调曲之外。郭氏又言之：“按王僧虔《技录》，《櫂歌行》在瑟调，《白头吟》在楚调，而沈约云同调，未知孰是。”朱乾在《大曲》题解中沿袭了郭氏的观点，将十五曲列于瑟调曲之后，楚调曲之前。朱乾曰：

大曲十五，其十四曲有调，而《为乐》一篇亡其辞，即《满歌行》也。故郭氏附于三调之后，而以大曲隔之。今仍其旧，按满歌与怨歌一类，亦楚调也。[4]

朱乾对郭茂倩将所存大曲中有调的十四曲附于单调之后，朱乾亦承郭氏之法进行排列，并将满歌和怨歌一类均作楚调，表现出对郭氏观点的认同。

与《乐府诗集》题解相比较，朱乾征引了大量文献资料加以充实，为

① 朱乾：《乐府正义》卷六。
② 朱乾：《乐府正义》卷六。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十三，第635页。
④ 朱乾：《乐府正义》卷九。

曲题“正义”提供了可能。所谓“正义”，表现在朱乾对郭氏题解内容的突破，以及对郭氏题解中存疑之处加以探析，使历代曲题中具有争议的问题得以提出并尝试加以解决，充分展现出朱乾为乐府诗“正义”所作出的努力。

第二，力求匡正各类题解的真正内涵，以大量文献为基础，使题解内容更为客观并贴近曲题本义，并非局限于郭氏题解，而是提出了新的乐府“正义”。

首先表现在“舞曲歌辞”总题解中。朱乾引郑樵之言曰：

> 古有六舞，后世所用者，《韶》、《武》二舞而已。后世之舞，亦随代皆有制作，每室各有形容，然究其所当用，及其制作之宜，不离是《文》、《武》二舞也。[①]

朱乾就此提出：“疑三代之前，虽有六舞之名，往往其所用者，亦无非《文》、《武》二舞，”认为三代之前虽有六舞之名，但亦无非《文》《武》二舞。关于舞，《宋书·乐志》有“夫歌者，固乐之始也”[②] 的记载，歌为乐之始，舞为歌之次，舞亦是乐的一种表现。《乐府诗集》将“舞曲歌辞”分为雅舞和杂舞两部分，郭茂倩在“舞曲歌辞”总题中曰：“雅舞用之郊庙、朝飨，杂舞用之宴会。”[③] 郭氏认为之所以将雅舞和杂舞加以区分，主要由于雅舞用于郊庙、燕飨，而杂舞则用于宴会。《乐府诗集》中收录雅舞主要来自汉代到唐五代时期沿《大韶》《大武》二舞而来的《文》《武》歌辞。《乐府诗集》题解中有：“黄帝之《云门》，尧之《大咸》，舜之《大韶》，禹之《大夏》，文舞也。殷之《大濩》，周之《大武》，武舞也。”[④] 依据表演时舞乐性质的不同，将舞乐列为《文》《武》二类。

朱乾征引《通典》：“自汉以后，乐舞寖盛，故有雅舞，有杂舞。雅舞用之郊庙朝飨，杂舞用之宴会。”[⑤] 认为自汉代以来，舞乐便有文、武二舞之分。自上古时期到秦代，仅存《大韶》、《大武》两种，此便是后世所称

① 朱乾：《乐府正义》卷十一。
② 沈约撰《宋书》卷十九，第540页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，第581页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，第581页。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，第752页。

文舞和武舞的渊源，《乐府诗集》中有："汉魏已后，咸有改革，然其所用，文、武二舞而已，名虽不同，不变其舞。"① 由于雅舞多用于郊庙、燕飨之用，而汉代郊庙舞与文、武二舞常常通用，以汉代时《文始》《五行》之舞为例，即改易自上古时期《大韶》《大武》二舞而来，成为郊庙祭祀的重要乐曲。故朱乾引《汉书·礼乐志》中："高庙奏武德文始五行之舞，孝文庙奏昭德文始四时五行之舞，孝武庙奏盛德文始四时五行之舞"② 将《文始》《五行》之舞作为"以尊太宗庙""以尊世宗庙"③ 等祭祀郊庙祖宗的乐舞形式。通过对相关文献的征引，朱乾对舞曲歌辞中《文》《武》二舞的分类演变进行了详细的说明。

其次，大致表现在"相和歌辞"《相和六引》和《四弦曲》题解中。《乐府诗集》在《相和六引》题解中认为相和有四引，其中《箜篌引》歌瑟调，且古有六引，宋代为《箜篌引》。郭茂倩征引吴兢《古今乐录》对相和引的形制与所用之器进行说明，其言之曰：

> 张永《技录》相和有四引：一曰箜篌，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引……凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。④

相和引主要是以五音命名的有歌辞与伴奏的歌曲形式，沈约《宋书·乐志》亦提到"箜篌宫引第一，商引第二，徵引第三，羽引第四。古有六引，其宫引本第二，角引本第四也"。⑤《隋书·音乐志》卷十三⑥，载五引，无《箜篌引》。郭茂倩认为《箜篌引》又名之为《公无渡河》。此种说法来自《古今注》中所记载《箜篌引》本事：

> 《箜篌引》者，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起刺船，有一白首狂夫，被发提壶，乱流而渡，其妻随而止之，不及，遂堕河而死。于是援箜篌而歌曰："公无渡河，公竟渡河，堕河而死，将奈公何"，声甚凄怆，曲终亦投河而死。子高还，以语丽玉。丽玉伤之，

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，第 581 页。

② 朱乾：《乐府正义》卷十一。

③ 朱乾：《乐府正义》卷十一。

④ 朱乾：《乐府正义》卷五，引自《乐府诗集》卷二十六。见郭茂倩《乐府诗集》，第 277 页。

⑤ 沈约撰《宋书》卷十九，第 533 页。

⑥ 魏徵等撰《隋书》卷十三，中华书局，1973，第 285 页。

> 乃引箜篌而写其声，闻者莫不堕泪饮泣。丽玉以其曲传邻女丽容，名曰《箜篌引》。①

郭茂倩认为《公无渡河》曲为狂夫妻在极度悲痛状态下所作哀歌，《箜篌引》由子高之妻丽玉据子高所叙述"写其声"而作，二者相合，取《公无渡河》所作之辞，以《箜篌引》传之其声，随后由子高妻将此曲传之于邻女，乃名之为《箜篌引》一题。在此朱乾提出：

> 按六引有声无辞，故古辞不载，宫引者奏宫声，商引者奏商声，余如是。郭氏谓当声为曲，即五音者得之，《箜篌引》或亦然。②

朱乾认为古人作乐，大多由声音而填词以成曲，故而在一题之中多有声同而义不同的情况发生，如《箜篌引》一题，引者以起调之名，却并非专指丽玉之事。《乐录》中所称的歌瑟调《东阿王置酒篇》等，也并非箜篌引本辞，故今日虽以《箜篌引》为名，却早已失其本义了。

《四弦曲》最早见于刘宋张永《技录》，四弦曲古有《张女四弦》、《李延年四弦》、《严卯四弦》三曲、阙《蜀国四弦》四曲。《乐府诗集》中提到《元嘉技录》载四弦曲仅《蜀国四弦》一首，居相和之末，三调之首。③ 朱乾引《文献通考》对四弦形制进行说明，认为一为月琴，"形圆项长，上按四弦，十三品柱，象琴之徽，转弦应律"，乃晋阮咸所造，唐太宗更加一弦，明其弦曰："金木水火土。"另一为琵琶，旧时亦被称之为四弦，"中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱十有二，配律品也"。④ 由此，清晰展现四弦形制，相较郭氏题解更为客观。

在对以上几类题解的解读中，朱乾并非仅仅沿袭《乐府诗集》内容，而是在其基础上立足各类文献资料的考察，以探寻题解的真正内涵。这不仅体现出朱乾对历代乐府解题类文献匡正和补充的自觉性，更体现出其对新的乐府诗题解内涵"正义"的开拓，故虽未录郭氏题解，却另启了一种新的题解方式。

第三，将题解与礼乐正统思想相关联，强调在礼乐正统思想影响下题

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十六，第 277 页。

② 朱乾：《乐府正义》卷五。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷三十，第 440 页。

④ 朱乾：《乐府正义》卷五。

解的文学内涵，为“正义”赋予了独特内涵。

首先表现在清商曲辞总题解中，《乐府诗集》中对“清商乐”的发展历程进行了说明，其言之曰：

> 清商乐，一曰清乐。清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也，并汉魏已来旧曲。其辞皆古调及魏三祖所作。自晋朝播迁，其音分散，苻坚灭凉得之，传于前后二秦。及宋武定关中，因而入南，不复存于内地。自时已后，南朝文物号为最盛。民谣国俗，亦世有新声。

清商乐始于相和三调，辞以古调为主，后历经三次变更：自晋朝开始，其音分散，到宋乃传至南方，不再存于内地；魏时将吴歌和西曲总称为清商乐，到梁陈时期亡乱，所存无几；隋文帝时设置清商署，炀帝时制定清乐九部。对于此发展历程，朱乾提出：

> 更此三变，汉魏古音绝矣，然则江左所传中原旧曲，止有明君圣主公莫白鸠之属，至于江南吴声，荆楚西声，本其风土街里俗辞，不知者列于清商，奏之殿庭，安在其为华夏正声哉。[①]

朱乾对经历三变之后的“清商乐”是否还能称之为华夏正声提出了质疑。其在论及陈隋之乐时提到，由于君主荒淫无度，优人狎客争为绮艳之辞，乐工万宝常所造乐器之声淡雅，却不为时人所喜好。朱乾借此事表达了自己的观点，认为淫厉之作盛行于世是一个国家的悲哀，淫靡之音盛行则离亡国不久矣。故朱乾强调：声音之道，神明在人，要想复归古乐也并非易事，但《吴歌》《西曲》以及陈、隋年代所创作的歌辞却以淫靡之声居多，因此朱乾对于此类乐府诗歌并不选录，仅仅是“今择其辞稍近理者，著于篇”。从朱乾选录曲辞的这一举动来看，其不仅在思想上对于此类不合礼乐正统主题的作品加以排斥，更对其所谓传递淫靡之声的曲辞加以摒弃，足见朱乾对于以乐府诗歌表现正统礼乐观念的认同。

“歌谣辞”多源自民间，亦有部分为宫中帝妃或其他社会上层文人所作，所录之作多为童谣，且被视为预言历史事件成败的谶语，而作为一种

---

① 朱乾：《乐府正义》卷十。

口耳相传的韵语，其传播者主要为以之为戏的儿童。《乐府诗集》在“歌谣辞”题解中提出，与言语和文字相比较，咏唱的方式更能传递情感，郭茂倩在题解中言：

> 言者，心之声也；歌者，声之文也。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之。歌之为言也，长言之也。[①]

郭氏认为，虽然语言能够很好地突显人内心的情感需要，但歌谣则更富感染力。歌谣大多为民间文艺，能够最直接地反映社会生活，其未经文人过多的润色，多保留了诗歌本来的面貌。朱乾在“歌谣辞”题解中亦认为，未经世俗熏染的童子之言，更能引人深思，以之为鉴，益于世教，他提出：

> 愚按：国家政教有得失，感于民心有喜怒，喜则天地之顺气应之，怒则天地之逆气应之。气至声随，或发于民谣，时有徵验，圣人亦取焉。[②]

民谣可看作百姓对国家政教得失的最直接感受，对民谣的关注也是统治者关心民生疾苦的表现，故民谣亦不容忽视，朱乾提到，“兹取其文与义协，可谓鉴戒者，著之于篇，其他鄙俚无义，虽有证据，盖无取焉”[③]。可见，朱乾对于文义相协，且可以在正统思想影响下引以为鉴或引以为戒的作品较为赞赏，无论是正面影响还是负面鞭策，都表现出其对粗浅鄙俗的乐府诗歌的不认可，这也正是其对诗歌“正义”的重要表现。

其次，表现在《梁鼓角横吹曲》《神弦歌》《隋皇后房内歌》等几类题解中。如卷四中《梁鼓角横吹曲》，《乐府诗集》中征引《古今乐录》对《梁鼓角横吹曲》历代以来所包含的旧曲三十六曲、十四曲、二十七曲等的曲题名称加以列举，并未对曲题内容加以讨论。[④] 在此基础上，朱乾解题曰：

> 《家语》孔子曰：先王之制音也，奏中声以为节，流入于南，不入于北，梁鼓角横吹曲，皆北音也。《唐书·乐志》曰：后魏乐府，

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷八十三，第1165页。
② 朱乾：《乐府正义》卷十五。
③ 朱乾：《乐府正义》卷十五。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十五，第362页。

始有北歌，即所谓真人代歌是也，内有间出古辞，如《陇头》、《紫骝马》，可以补汉曲之缺，《琅琊王》辞，尚是晋曲，然于横吹亦无取焉，其他鄙俚淫亵，概从删削。①

后魏时乐府始有北歌，《梁鼓角横吹曲》皆为北音，朱乾引《唐书·乐志》之言，认为选录古辞是对汉曲之缺的补充，但对于“鄙俚淫亵”之作，却皆不选取，足见朱乾对于此种选诗方式的赞同，礼乐正统思想影响下具有正统意味的文学作品，成为朱乾选录的主要内容。

因此，不管是对《吴歌》《西曲》之类媚俗绮艳之作的排斥，还是对反映粗浅鄙俗思想诗歌的摒弃，都反映出朱乾对乐府题解所融入的礼乐正统观念的认同。所谓诗以言志，朱乾对于“志”的诠释，更多的是局限于受儒教正典影响下的被刻意修正的内涵，虽然有其独特的解题视角，但客观上也不可避免的削减了乐府诗本身所绽放的光彩。

另外，卷第十《神弦歌》中，《乐府诗集》题解中征引《古今乐录》曰：

《神弦歌》十一曲：一曰《宿阿》，二曰《道君》，三曰《圣郎》……十曰《明下童》，十一曰《同生》。②

郭茂倩将《神弦歌》所包含十一曲曲题进行了列述。朱乾在题解中做了进一步思考，他认为自黄帝尧舜以来，上至日月星辰，下至山川河海，中至社稷圣贤，均以崇德报功之心载于祀典。例如：

上好仙，于是有诸仙祠；上好佛，于是有诸佛祠；上好鬼，于是有诸鬼祠，然未有此十一曲之无甚者。一时淫气蒸积，至于妖狐淫魁，凭形依声，以蛊惑人心。③

朱乾认为，这种盲目追求君主好尚的风气大有蛊惑人心之嫌，一个国家若大肆盛行此风，则离亡国也就不远了。故朱乾在题解中说明了列举此类诗的用意：“存数首以为淫亡之戒”，编此类诗作只为让后人引以为戒，可见朱乾对淫靡之音的排斥，以及对礼乐正统观念的推崇。

---

① 朱乾：《乐府正义》卷四。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十七，第683页。

③ 朱乾：《乐府正义》卷十。

卷第二《隋皇后房内歌》中，《乐府诗集》题解征引《仪礼》言燕乐“谓之乡乐，用之房中以及朝廷飨燕、乡射、饮酒也”，并认为燕乐，乃为房中之乐。[①] 朱乾在题解中并未将燕乐的解读作为重点，而是从房中之乐出发对《隋皇后房内歌》内容进行分析，他认为三纲为政教之本，夫妇乃风化之由，“风”有《关雎》，然后“雅”有《文王》，“颂”有《清庙》，故房中乐者，君子所以修身齐家，风化天下者也。且乐乐其所自生，《房中》为郊庙朝廷之本，凡议作乐必由乎此，此而不正则乐奚自生，并言：

> 正乐必自房中始，房中之诗不正，雅颂之乐不成，而所以正房中，则不在词章与声音之末，所以端本而善则者，盖有在矣。[②]

“正乐”必自房中之乐始，足见其对房中之乐的重视，将诗歌内容及主旨思想上所反映出来的“正”作为雅颂之乐形成的关键，故以《隋皇后房内歌》来正后妃之德，以此求贤启化，尽善宣德，从而使政治清明有序，道业兴盛繁荣，足见朱乾对于以正统诗歌宣化人心的重视。

总之，朱乾在总题解及分类题解中并不局限于摘录《乐府诗集》，而其不录郭茂倩题解也具有深刻的原因。通过征引大量其他文献资料，首先，补郭氏题解之不足，并提出独到见解；其次，力求在丰富的文献资料基础上匡正各类解题真正内涵；再次，强调礼乐正统思想对曲题文学内涵解读的影响。这些都鲜明的表现出《乐府正义》题解的“正义”特点，在对曲题真正内涵进行解读的同时，重视对其“理义”的阐发，表现出了本书题解的鲜明特色。

二　曲题题解：正乐府曲题之源流

《乐府正义》每首作品下大致都附有题解对曲题内涵等进行解读，该书在继承《乐府诗集》题解成果的基础上又有所发展[③]，朱乾大量征引各类文献，并针对各类问题加以议论，虽然部分内容也存在索解过甚、穿凿

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷十五，第 218 页。

② 朱乾：《乐府正义》卷二。

③ 《乐府正义》曲题题解中有部分篇目亦为朱乾征引《乐府诗集》，本节的主要讨论对象为朱乾所作题解的篇目，以反映该书曲题题解的主要特点，对摘录郭氏题解的篇目不再加以说明。

附会之嫌，但其多数考订能做到持之有据，且议论较为中肯。本节将对较具代表性的观点进行列举分析，以期呈现该书曲题题解的基本情况。

朱乾对《乐府正义》曲题题解大致有以下几种情况。一为题解中对《说文解字》、《尔雅》等语言类书目的征引，相比之前其它乐府诗题解较为独特，为匡正曲题真正含义奠定基础。二为对前代相关乐府诗题解进行质疑或纠正，并提出自己的观点；三为在题解中明显表现出"正义"的思想倾向等等。这些都成为《乐府正义》曲题题解相较前代题解类著作的突出特点。

除以上几个方面，《乐府正义》题解中还有相当一部分内容为朱乾征引前代研究专著，其情况大致为，首先，引正史及政书乐志（礼乐志）等典籍居多，如《宋书·乐志》《晋书·乐志》《隋书·乐志》《南齐书·乐志》等等；其次，征引历代乐书及其他解题类著作，如崔豹《古今注》、朱嘉徵《乐府广序》、吴兢《乐府古题要解》、陈旸《乐书》、段安节《乐府杂录》、沈建《乐府广题》、郗昂《乐府题解》，等等。再次，征引郭茂倩《乐府诗集》的题解内容。

朱乾以"正义"为主要目的，不仅对题解进行了详细考订，以求对乐府诗的真正内涵加以解读，更承袭了礼乐正统观念，将"正义"观念充分融入到了对曲题的解读之中。

（一）以辞书正义：对语言类文献的征引

《乐府正义》征引如《说文解字》《尔雅》《广韵》等语言类书目在曲题题解中加以运用，这在之前其他乐府诗解题类著作中是很少见的。通过对语言及辞书的引用，使对于题解的解读更为客观并贴近其真实含义，在《乐府正义》题解中具有鲜明特点，这也是朱乾对乐府诗"正义"的重要表现之一。

例如，卷第三《拥离》一题中，《拥离》自古以来研究者对其解释甚少，言《拥离》又作《翁离》，且《拥离》经历代多次改易其名，魏时为《旧邦》，吴为《秋风》，晋为《时运多难》，梁为《忱威》，北齐为《灭山胡》，后周为《复恒农》，《隋书·音乐志》中对其存相关解释为"汉曲《拥离》改为《忱威》，言破加湖元勋也"①，"汉《拥离》改名《灭山

① 魏徵等撰《隋书》卷十三，第305页。

胡》，言神武屠刘蠡升，高车怀殊俗，蠕蠕来向华也”[①]，宣帝时“改汉《拥离》为《复恒农》，言太祖攻复陕城，关东震肃也”[②]，对于该曲题的解读均从诗歌所言主旨方面进行分析。

至朱乾《乐府正义》中出现了以辞书为主的解释思路，其从曲题字面意思进行解释，“离”去声，又曰“翁离”，并征引汉刘熙《释名》曰：“‘拥’，翁也。‘翁’，抚之也。‘抚’敷也。‘敷’，手以拍之也。然则‘拥’与‘翁’同为敷手义也。”[③] 朱乾对“拥”“翁”二字进行了推断，他认为郦道元《水经注》中提到“无终山有阳翁伯玉田”[④]，而干宝《搜神记》作“雍伯”，《阳氏谱叙》中作“翁伯”，故“拥”与“翁”二字应该是相通的。

卷第四《捉搦歌》一题中，“捉搦”历来有捉、捉拿等含义，《捉搦歌》一题在历代乐府诗解题类著作中并没有涉及，郭茂倩《乐府诗集》对此题也并未附着题解。而朱乾打破这一局面，借助辞书来对《捉搦歌》一题进行了解读，朱乾以许慎《说文解字》释义为“捉，搤也”，《广韵》释为“捉，搦也”，《旧唐书·代宗记》有“委所司切加捉搦”[⑤]，《旧唐书·李德裕传》中载“臣于蒜山渡已加捉搦”[⑥]，通过考证，朱乾对《捉搦歌》一题进行了解释，认为歌有“捉搦”，实际乃是提防的意思。

卷第八古辞《艳歌何尝行》（“飞来双白鹄”）一题中，原为汉乐府旧题，题之为《白鹄艳歌何尝》，最早于《宋书·乐志》中所见，归入《大曲》中，又题作《飞鹄行》。郭茂倩引《古今乐录》有：“《艳歌何尝行》，歌文帝《何尝》、《古白鹄》二篇。”[⑦] 朱乾在《乐府正义》中以辞书对题解进行了客观解读，其认为该题名之为《飞鹄行》，“鹄”又作“鹤”，朱乾在题解中引《尔雅》作以解释：“翼谓鹄，即鹤音之转，鹤之外无别有所谓鹄。”并引《说文解字》中，“鹤”字下引诗“鹤鸣九皋”，“鹄”字下注，鸿鹄也。故朱乾认为，“鹤”与“鹄”二字，“明是二物，诸书或

---

① 魏徵撰《隋书》卷十四，第330页。
② 魏徵撰《隋书》卷十四，第342页。
③ 朱乾：《乐府正义》卷三。
④ 郦道元著《水经注》卷十四，巴蜀书社，1985，第267页。
⑤ 刘昫等撰《旧唐书》卷十一，第275页。
⑥ 刘昫等撰《旧唐书》卷一百七十四，第4516页。
⑦ 郭茂倩：《乐府诗集》卷三十九，第576页。

为鹤，或为鹄，都是传写之误。不得如雅翼合为一名也”[1]。

卷第十宋鲍照《采菱曲》一题中，郭茂倩于《乐府诗集》中并未附题解，朱乾取《尔雅》之意释之为，“吴楚之风俗，当菱熟时，士女相与采之”[2]，朱乾认为，此乃吴楚地域的风俗习惯，时人在采菱之时以采菱之歌相和，因声成韵使此题得以流传，实为繁华流荡之极。

朱乾突破了历代以来乐府诗解题类著作中对曲题进行解读的常规思维，不仅仅局限于对曲题的来源进行追溯以及对其诗歌内容主旨的概括，而是开拓出以辞书为主的解题思路。通过对曲题字面意义的解读，使乐府诗的释义更贴近于其真正内涵。这不仅显示出辞书已经成为当时文人获取知识的权威方式，更表现出了朱乾力图以辞书作为“正义”手段的尝试，形成了《乐府正义》题解的鲜明特色。

（二）以前作正义：对已存题解内涵的修正

朱乾在《乐府正义》题解中对前代乐府诗研究论著多有参考，如晋崔豹《古今注》、唐吴兢《乐府古题要解》、宋郭茂倩《乐府诗集》等等。但由于各种原因，历代研究者在曲题认识上也会存在差异，朱乾立足于对乐府诗本事、本义的探讨，强调在正统礼乐思想的影响下对作品“理义”的阐发，力求深化题解内容，并对前作提出了自己的观点和质疑，以对《乐府诗集》中题解的比较表现最为突出。呈现在《乐府正义》题解中，与前代乐府诗解题相较大多表现为，朱乾对在主旨归纳上出现不同的曲题考证，对于名称相似曲题的比较，对于曲题归类产生矛盾的质疑，对于曲题名称与内容错置问题的修正等等，这些现象在朱乾题解中都较为常见，以下选择较具代表性的例子进行详细分析。

首先，朱乾在《乐府正义》中对郭氏部分题解内容提出质疑，通过征引大量文献资料对其进行讨论，并提出自己的见解。

如卷第八《门有万里客》一题，《乐府诗集》题解曰：

> 《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：‘《门有车马客行》歌东阿王置酒一篇。’”《乐府解题》曰：“曹植等《门有车马客行》皆言问讯其客，或得故旧乡里，或驾自京师，备叙市朝迁谢，亲友凋丧之

---

① 朱乾：《乐府正义》卷八。

② 朱乾：《乐府正义》卷十。

意也。”按曹植又有《门有万里客》，亦与此同。[①]

郭茂倩认为《乐府诗集》中所提到的曹植《门有万里客》一题取义于《门有车马客》，朱乾对郭氏的观点提出了质疑，其言之曰：

> 此题从《门有车马客行》出，而取义自别郭氏称与《门有车马客》同者，误也。若使果同，则如《技录》所称，何不即歌此篇，而必歌《置酒》一篇乎?[②]

郭茂倩认为，《门有万里客》一题出自曹植等《门有车马客行》，且在曲辞内容上与曹植之题相和，均言故旧乡里或亲友凋丧等含义。但朱乾对郭氏认为此二题为同的观点并不赞同，朱乾认为《门有车马客》是乐府古题，而《门有万里客》则是曹植以乐府古题而自创之新题，故二者并不相同。

卷第十二宋鲍照《出自蓟北门行》一题中，朱乾首先引《乐府诗集》题解曰：

> 出自蓟北门行，其致与《从军行》同，而兼言燕蓟风物，及突骑勇悍之状。《通典》曰：燕本秦上谷郡，蓟即渔阳郡，皆在边西。《汉书》曰：蓟，故燕国也。[③]

言《出自蓟北门行》一题多写燕蓟之风物，并且多有壮士征战的场景。朱乾认为曹植《艳歌》中有“出自蓟北门，遥望湖池桑”[④]之语，自宋鲍照始，即借此题以言燕蓟风物及征战之辛苦，后世诗人徐陵、庾信、李白、高适等继而作之，却并不知此题为《艳歌》，故朱乾提出：

> 盖乐府有转有借，转者，就旧题而转出新思。借者，借前题而裁以己意。拟古者须识此二种，然后可以忝变，未可泥解题之说，而忘却艳歌本旨也。[⑤]

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十，第585页。
② 朱乾：《乐府正义》卷八。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷六十一，第891页。
④ 朱乾：《乐府正义》卷十二。
⑤ 朱乾：《乐府正义》卷十二。

他认为，乐府曲题依时代的发展其内涵会发生一定的“转借”，并不能拘泥于古解题之说，而忘却曲题本旨。“按此蓟邱即古蓟门，旧时有楼馆，至明犹存，且其旁多林木，蓊郁苍翠，为京师八景之一”[①]，正是曹植诗中所言“湖池桑”之景致。因此，朱乾认为郭氏只是一味拘泥于《乐府解题》中的从军之说，从而改“湖池”为“胡地”以附会边缴，可见朱乾并不赞同郭氏的观点。

卷第八梁简文帝《蜀道难》一题中，朱乾引《乐府诗集》题解道：

> 《乐府解题》曰：《蜀道难》备言铜梁玉垒之阻，与《蜀国弦》颇同。[②]

郭氏认为《蜀道难》与《蜀国弦》二题相类似，朱乾对此看法却并不认可，他提出：

> 按《蜀国弦》与《吴趋会吟》，俱咏风土兼以方音，若《蜀道难》，则言蜀道之险，与泛言风土者不同，且无取乎蜀国之声也，解题谓与《蜀国弦》颇同者非是。[③]

《蜀国弦》作为乐府题名，汉乐府虽并无此题，但后代如萧纲、卢思道、李贺等均有拟作，通过蜀地山川险阻诡谲感慨人生遭遇坎坷，抒发抑郁情怀，在此，朱乾提到《蜀国弦》以咏风土兼方音为主。关于《蜀道难》，《乐府原》中对其题解为：“自古有此曲，自秦武王开蜀之后，在汉初为始封之国，其后隗嚣据蜀汉之中，兴遣兵征，其苦百倍，此曲所由作也。”[④] 朱乾认为该题以言蜀道之险为主，且其并不将蜀国之声融于其中，与泛言风土之情的《蜀国弦》并不相同。

对于《乐府诗集》题解中的疏漏以及不足之处提出疑问，依据各类文献加以考察分析，并提出自己的独到见解加以解决。这种尝试，使前代乐府诗著作在此得以完善，也使历经各代沿革的乐府诗题解更为准确。而匡正乐府诗题解的真正内涵，也成为朱乾对乐府诗正义的重要手段。

其次，朱乾在《乐府正义》中直接点明郭氏题解之误，以前代资料为

---

① 朱乾：《乐府正义》卷十二。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十，第 590 页。

③ 朱乾：《乐府正义》卷八。

④ 徐献忠撰《乐府原》集 303，明万历刻本《四库全书存目丛书》，齐鲁书社，1997，第 773 页。

基础强调客观性推论，并为之修正。如《乐府诗集》“横吹曲辞”中收有李白《洛阳陌》一题，其诗曰：

白玉谁家郎，回车渡天津。看花东陌上，惊动洛阳人。[①]

卷第四梁简文帝《长安道》题解中，朱乾对郭茂倩将李白《洛阳陌》一题归入“横吹曲辞”类的做法提出了质疑。朱乾在《洛阳道》题解中曰：

洛阳、长安，汉东西两京也。从军之士战胜凯旋，见皇都气象，鼓舞而乐歌之。非复塞上苦辛之比，故入横吹而马上奏之。拟此题者，但当极道京都文物声名之盛，以志其欢乐之思。如于武陵之洛阳道，词带感喟，孟郊、顾况之长安道，语含讽刺，词虽工，失横吹本义矣。[②]

《洛阳道》一题本因地点而得名，内容多写洛阳道景象以及抒发游子客居他乡的感受，汉代时以从军之作，入横吹曲辞而于马上奏之。但其后代拟作中，却多用来表达欢乐之思，乖离横吹曲之本义甚远。故朱乾在《长安道》题解中提出了自己的观点，认为太白之《洛阳陌》，郑樵将其遗声收入都邑三十四曲中，为杂曲也，而郭氏不知其于后世之流变，误收其于横吹曲辞一类中，将其与《洛阳道》归为一类，“非太白之误，乃郭氏编诗之误也”[③]。

卷第十二宋谢惠连《后缓声歌》一题，郭氏《乐府诗集》中名之为《前缓声歌》[④]，且其在题解中提到宋谢惠连有《后缓声歌》，大致为身居高位而被小人所陷害蒙蔽之意。谢惠连所作《缓声歌》其辞为：

羲和纤阿去嵯峨，睹物知命，使余转欲悲歌，忧戚人心胸。处山勿居峰，在行勿为公。居峰大阻锐，为公遇谗蔽。雅琴自疏越，雅韵能扬扬。滑滑相混同，终始福禄丰。[⑤]

朱乾认为“处山勿居峰”[⑥] 一句，正为公遇谗敝之词也，故该题为《后

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十三，第 343 页。

② 朱乾：《乐府正义》卷四。

③ 朱乾：《乐府正义》卷四。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷六十五，第 946 页。

⑤ 朱乾：《乐府正义》卷十二。

⑥ 朱乾：《乐府正义》卷十二。

缓声歌》明矣，然谢惠连将此题误作《前缓声歌》，而郭氏亦误列《前缓声歌》之次，因此，朱乾曰“今为改正”，故而对曲题名称进行了修改。

因此，对于前人题解中存在的不足和疑误之处进行补充和修正，这本身就是对乐府诗内涵进行“正义”的重要表现，通过对曲题含义的细致考订，以阐发曲题的正确含义，使前代题解亦得以深化。

（三）以礼乐正义：对正统文学观念的诠释

朱乾以“正义”为主要目的，不仅对题解进行了详细考订，以求阐发并匡正乐府诗真正内涵，更承袭了礼乐和文学之正统观念，反映政治、道德等的崇礼重德思想，将“正义”观念融入对曲题的解读之中。

首先，主要表现为朱乾在题解中提出对淫靡之音、乱世之音等的排斥和反对，并警醒后世引以为戒。将淫乱之声看作与礼乐正统思想相背离的方面，《礼记·乐记》中有“礼以导其志，乐以和其性”[①]，强调礼乐能疏导人们的志向，调和人们的心性。若国家音乐安泰祥和，则政治清明，天下太平，若长期以淫靡之音为主导，则政治必将日久积危。故而“先王之制礼乐，人为之节”[②]，古人制定礼乐的目的，便在于节制人民各种所谓有悖天理的淫欲。

例如，卷第八《顺东西门行》题解中，朱乾认为，顺者，有随遇而安之意。《乐府原》题解有：“《顺东西门行》言所游各顺其方，春则东行以乘耀旦；秋则西顾以戒严晨，顺时行乐者也。”[③] 孔子少居鲁，衣缝腋之衣，冠章甫之冠，故君子于顺东西门行，可以无入而不自得矣，《乐府诗集》中收陆机《顺东西门行》[④] 一首，朱乾慨叹“昔陆机诸词，轻儇不足取也”[⑤]，司马光《起请科场札子》中有“容止轻儇，言行丑恶”[⑥] 之语，轻儇，乃轻佻、不庄重之意，“不足取也”，可见朱乾对此类作品的排斥。

卷第十《懊憹歌》一题，懊憹亦作懊恼，《晋书·音义》中释“懊，

---

① 郑玄注，孔颖达疏《礼记正义》卷三十七，阮元校刻《十三经注疏》，中华书局，1980，第1528页。

② 郑玄注，孔颖达疏《礼记正义》卷三十七，阮元校刻《十三经注疏》，中华书局，1980，第1528页。

③ 徐献忠撰《乐府原》集303，第768页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷三十七，第553页。

⑤ 朱乾：《乐府正义》卷八。

⑥ 司马光：《司马温公集编年笺注》，巴蜀书社，2009，第404页。

乌浩切，憹，奴浩切，与恼同"[1]，朱乾认为，凡以淫乱之声为主导的时代，未有不引起杀身、败国、亡家之厄运的。淫靡之音可惑人心志，使社会风气乃至人心匮乏，致使国运衰败而无可挽回。其曰：

> 《懊憹歌》，自晋石崇绿珠作《丝布涩难缝》一曲其后盛行于隆安民间，卒致桓元之篡，东堂之弑，晋祚以终。宋少帝更制新歌三十六曲，淫生惑疾，妖孽以兴，于时南徐士子，有华山畿女子之事，而《华山畿》作焉，少帝废弑，厥兆于斯。元嘉中读曲盛行，卒有太子劭之祸。声音之道与政通，岂不信然！[2]

"声音之道与政通"的观点肯定了音乐的社会功能，认为政治乃至社会环境会对乐歌的产生造成很大影响，一个时代的音乐，在很大程度上也能够反映出一个时代的社会状况。《乐记》中即有"治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困"[3]。可见，朱乾对此观点是认同的。古代历朝统治者都注重推行以正统礼乐思想来维护其封建统治，强调音乐在政治、教育、文化等领域发挥作用。朱乾认为，乐府歌诗，莫淫于宋，受祸之酷，莫大于宋，故其叹曰："诚以声音之道，养德甚深，赶祸亦最大，可不慎与？"[4] 以此警示后人。

卷第十《读歌曲》一题，《宋书·乐志》中记载《读曲歌》为彭城王义康所作，其歌云："死罪刘领军，误杀刘第四。"朱乾就此题解提出：

> 按刘领军谓湛，刘第四谓义康。义康初误于刘湛，继惑于孔熙先，至以兄为天子，不能保其弟。在义康不得为无罪，而按以春秋郑伯克段之事，则文帝操之为已甓矣。于时民间不敢扬言，而为读曲，盖伤之也。乃以男女淫私传情，读曲中多借假隐语，此法起于子夜，流传于读曲。[5]

此题原辞为义康所作，受于国法，语含隐讳却容当有之，但却不期淫风流行，此题竟成传情秘籍，故朱乾叹曰："所谓《读曲》者也，乃不可

---

① 房玄龄等撰《晋书》卷一百三，第3201页。
② 朱乾：《乐府正义》卷十。
③ 郑玄注，孔颖达疏《礼记正义》卷三十七，第1527页。
④ 朱乾：《乐府正义》卷十。
⑤ 朱乾：《乐府正义》卷十。

读矣。中篝之言，不可读也，可读也言之辱也。”[1]

卷第十三《古别离》一题，郭茂倩《乐府诗集》题解曰：

《楚辞》曰：悲莫悲兮生别离。《古诗》曰：行行重行行，与君生别离。相去万余里，各在天一涯。后苏武使匈奴李陵与之诗曰：良时不可再，离别在须臾。故后人拟之为《古别离》。[2]

在郭氏题解的基础上，朱乾提出，既然命题为《古别离》，则必绳之以古义，方合《古别离》之旨。人心不古，则有唐戴叔伦《新别离》，崔国辅《今别离》，刘瑶《暗别离》，白居易《潜别离》，则淫靡至极。然而，物不可极，朱乾道“愚正义之所以作也”。

因此，在《乐府正义》题解中，朱乾对以淫民之声为代表的所谓艳俗之辞大力批判并加以排斥，将礼乐正统思想融入乐府诗题解之中，力图使后人以此为戒。

其次，表现为朱乾在题解中对社会伦理关系中所存之“礼”的关注，重视祭祀祖先、宗族等过程中的礼仪，表现出对于先辈以及神灵等虔诚尊敬的态度，另外，将古人所谓君臣、父子等之间的伦理关系放在重要位置，认为为君须正，为臣须忠，父慈子孝，以礼待人，以礼克己等等才是每个人都应身体力行的观念。朱乾把这些受儒家仁爱思想影响的理念，充分融入对曲题的解读之中，更鲜明体现出其为乐府诗“正义”的特色。

例如，卷第三《上陵》一题，题名由诗歌首句二字而得，为汉宣帝时期所谓歌颂“祥瑞”之诗，诗歌内容主要为描写神仙的出现以及祥瑞事物的到来。“上陵”即登上汉代诸位皇帝的陵墓。在我国历史上，东汉初年推行了“上陵礼”，并确立了祭祀祖先的陵寝制度，朱乾于题解中即表现出其对这一祭祀活动的关注。《乐府诗集》题解中征引了《后汉书·礼仪志》对相关祭祀活动的内容进行了说明，而在此基础上，朱乾又提道：

后汉正月上丁，祀郊庙毕，讲上陵之礼，百官四姓、妇女公主、诸大夫、外国朝者、侍子、郡国计吏，会陵。昼漏上水，大鸿胪设九宾，随立寝殿前，钟鸣……[3]

---

① 朱乾：《乐府正义》卷十。
② 朱乾：《乐府正义》卷十三。
③ 朱乾：《乐府正义》卷三。

在前人题解对祭祀的主要内容进行介绍之后，朱乾又对祭祀郊庙礼毕之后的情况进行了详细说明，这一举动本身就表现出了朱乾对于祭祀之礼的重视，而对于此类诗歌的选录，亦体现了其对于古礼的关注。

卷第五《度关山》一题，朱乾在题解中首先对“关山”一词进行了解释，言关山位于陇州西四十里，梁戴暠诗句“昔听陇头吟，今上关山望”[①]中的“关山”即为此。《乐府解题》言此诗为魏帝奏武帝之辞[②]。朱乾解题曰：“言人君当自勤苦，省方黜陟，省刑薄赋也。”[③] 虽只简短概括一句话，但足以表现出朱乾对于君主的期许，为君须正，不仅需要君主自身涵养的提高，更需要君主为国家兴盛而勤勤恳恳为人民谋福利，这才是一位真正有建树的君主。

卷第九《白头吟》晋乐所奏一题，收入《楚调曲》中，《乐府诗集》中征引《乐府解题》作题解曰：“始言良人有两意，故来与之相决绝。次言别于沟水之上，叙其本情。终言男儿重义气……。”[④] 对其创作主旨的概括层层递进，朱乾在题解中也对该诗的主旨由男女之情作了进一步引申，其提到：“夫妇之际，犹君臣之交，或遇或不遇，命也。进不见答，退不得归，则如之何，以礼自止而已。”[⑤] 夫妻之间真诚以待，君臣之间亦当以忠孝仁义之格处之，此处朱乾将夫妻相处之况比作君臣之交，其进其退，或成或败，均须以礼来自我衡量和束缚。“礼”作为道德规范和社会规范的重要标准，尊礼贵德在我国古代儒家思想中也具有重要意义，此处将以礼待人，以礼克己的观念深入到了君臣相处之道，足见朱乾为“正义”之用心。

朱乾《乐府正义》题解并不拘泥于古人之作，而是将“正义”的解读融入每首作品，使其具有明显正统色彩，正如其在序中所言，“在朝廷之上，必无戏渝之辞。入宗庙之中，必无淫亵之论。由其理义明而邪气不干故也”[⑥]，对于不符合礼乐正统思想观念的作品进行排斥和批判，使该书有别于前作呈现出鲜明的特色。

---

① 朱乾：《乐府正义》卷五。
② 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十七，第 391 页。
③ 朱乾：《乐府正义》卷五。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十一，第 599 页。
⑤ 朱乾：《乐府正义》卷九。
⑥ 朱乾：《乐府正义》序。

总之，对于乐府诗曲题的题解，前人所作工作虽然已经进行到了一定的深度，然而并非已做完，例如有些曲题还没有做出解释，有些曲题虽已存解释，但各家看法却不尽相同，众说纷纭，这就为乐府诗曲题的解读留下了很大的可开掘空间，朱乾在前人题解的基础上不仅对其中的错误之处提出质疑和纠正，对于前人未涉及的部分曲题也进行了解释，同时，将“正义”的思想融入题解之中，并以语言类文献匡正曲题的真正内涵，为后代乐府诗研究者提供了重要参考。

三 《乐府正义》题解中的其他问题

在前两节内容基础上，本节将对《乐府正义》题解中存在的一些其他问题进行说明，主要包括两个方面：首先，“有目无辞”作为该书编录过程中的独特现象，其曲题后大都附有题解，对此部分内容的解读具有重要意义。其次，朱乾在前人题解的基础上，对于存在争议的观点进行了探讨和引申，力求进一步深化乐府诗的内涵。

（一）“有目无辞”之作

所谓“有目无辞”，即朱乾在目录中列有作品名称，并将曲题落实到每一卷的编集之中，部分曲题还附有题解，但其却不将曲辞内容收入该书，是《乐府正义》中值得关注的特殊现象，能鲜明反映出该书在编排上的选择性，故虽无曲辞内容，对此部分题解的解读也很有必要。《乐府正义》中“有目无辞”之作大致统计如下：

卷数	作品名称
卷第四	《望行人》《黄鹄》《折杨柳》《赤之扬》《黄覃子》
卷第五	《箜篌引》
卷第八	《东西门行》《顺东西门行》
卷第十	《凤将雏》《碧玉歌》《桃叶歌》《懊憹歌》《华山畿》《青溪小姑曲》《江陵乐》《西乌夜飞》
卷第十三	《晨风行》《沧海雀》《西洲曲》
卷第十四	《无愁曲》

作为“有目无辞”之作被编入该书的曲辞，主要有三种情况：首先，曲题经历代演变已非其本义，故而不录；其次，对于历代已亡佚之作，记以曲题名称但不录其辞；再次，背离礼乐或文学正统之作品，对于淫乱之声等不录其辞。

首先，曲题经历代演变已非其本义之作，不录。如卷第十三《晨风行》一题，此题乃乐府旧题，关于“晨风”历来有多重解释，其一为《诗经·秦风》中的篇名《晨风》[①]。其二在《韩诗外传》中认为《晨风》与《黍离》之篇相类，均为表忧心之辞，其言之曰：“鴥彼晨风，郁彼北林，未见君子，忧心钦钦。”[②] 第三，为《乐府诗集》中征引《传》曰：“鴥，疾飞貌。晨风，鹯也。”[③] 将晨风解释为一种鸟的名字。朱乾在题解中认为其意为：

> 以晨风兴君子者，取其去来之疾。人君好贤，待士有道，则贤者归之；礼貌不至，则浩然去矣；林木茂盛，则飞鸟所集；兴朝廷有道，则贤者所就也，《晨风行》本此。[④]

朱乾认为，《晨风行》一题中以“晨风”喻君子，将君子比作林间之风，君子归来之处则林木茂盛，飞鸟所集，如此国家兴盛才能成为可能。梁王循作《晨风行》有“雾开九曲渎，风起千金堤”[⑤]，范靖妻沈氏《晨风行》中“理檝令舟人，停舻息旅薄河津”[⑥] 之句，均将“晨风”理解为“晨朝之风”，故朱乾曰“非其义矣，故存其题而不录”，曲题已离其本义甚远，不录其辞以免误传，足见朱乾对乐府诗曲题“正义”的目的性。

其次，历代亡佚之作仅列其题名，不录。如卷第四《黄鹄》一题，朱乾引《西京杂记》曰：“始元元年，黄鹄下太液池，帝为《黄鹄歌》。”[⑦] 疑后人本之为此曲，而今亡矣，故朱乾不录其作。如卷第四《折杨柳》一题中。关于《折杨柳》之题，古乐府中有《小折杨柳》一题，相和歌中亦

---

① 高亨注《诗经今注》，上海古籍出版社，1980，第 172 页。

② 屈守元笺疏《韩诗外传笺疏》卷八，巴蜀书社，1996，第 688 页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷六十八，第 982 页。

④ 朱乾：《乐府正义》卷十三。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷六十八，第 982 页。

⑥ 徐陵编，吴兆宜注，穆克宏点校《玉台新咏笺注》卷九，中华书局，1985，第 460 页。

⑦ 朱乾：《乐府正义》卷四。

有《折杨柳行》一题，清商西曲中还有《月节折杨柳歌》，均与该题有所不同，《乐府诗集》中认为横吹《折杨柳》，盖横吹军乐也，于马上奏之。[①]《唐书·乐志》谓此辞出于北国，有“马上不捉鞭，反拗杨柳枝”[②]，边塞之地少春，从征将士感此，而非泛言赠行别离，朱乾认为，梁陈旧作皆失之，惟唐韦承庆及李白为近，故不录其辞。卷第四《黄覃子》题解中有“李延年旧作不传”，卷第十《凤将雏》题解中亦有“自汉至梁有歌，今不传矣”，等等，这些曲题经考证均已不传于后世，但朱乾并非依《乐府诗集》不录此曲，而是将其曲题名称依旧列于目录之中并作以题解加以流传，虽无辞，但这种对于乐府诗竭力搜罗和保存的方式仍可为后世研究者参考。

再次，背离“正义”宗旨的所谓淫靡之声，不录。朱乾在《乐府正义》序言中就明确提提出了此观点，其曰：

> 卷必其善者可法，恶者可戒，然后敢登。若其善不足以法，恶不足以戒，而徒为淫靡之词，概从割弃。[③]

足见朱乾对其所谓淫靡之声的排斥，故而在选录作品时，对此类在诗歌中涉及淫靡之词的作品均进行了有意的舍弃。如卷第十《碧玉歌》一题，《乐府诗集》中记其辞有“碧玉破瓜时，相为情颠倒。感郎不羞郎，回身就郎抱”[④] 等句，诗中少女对情郎炽热的爱恋真率坦直，毫不遮掩，就现代人看来，可能为诗中女子敢于追求真爱的精神而赞叹，但这一主题却与朱乾所倡导的礼乐正统观念不相吻合，故朱乾并未录该曲内容。卷第十《青溪小姑曲》一题，郭氏收其辞为“开门白水，侧近桥梁。小姑所居，独处无郎”[⑤]，朱乾在题解中云：

> 盗之甚也，盗人不已，至于盗墓。淫之甚也，淫人不已。至于淫鬼，《白石曲》曰：郎艳独绝，世无其二。女悦男鬼。《清溪曲》曰：小姑所居，独处无郎。男悦女鬼。悦人犹可言，悦鬼不可言也。郑卫淫风，至此极矣。[⑥]

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十二，第 328 页。
② 朱乾：《乐府正义》卷四。
③ 朱乾：《乐府正义》序。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十五，第 663 页。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十七，第 684 页。
⑥ 朱乾：《乐府正义》卷十。

朱乾“正义”的前提，便是崇尚礼乐之正统，显然，郑卫淫声并不容于此观念，故不录其辞。卷第十三《西洲曲》一题，古辞有“西洲在何处，两江桥头渡”，温庭筠亦有“西洲风色好”[①]之句，朱乾认为此题为“柔口靡靡，江南妖冶，倡楼妓馆之声耳”，并不能入乐，可见朱乾对这种与礼乐正统观念相悖的作品很是排斥，认为非正则不足以取，“不可入乐，仍其题以俟作者”，仅列其题目以记其作者，却依旧不录其辞。

《乐府正义》中“有目无辞”之作的编选，充分诠释了其所谓“正义”的两层含义，对于曲题失其本义或亡佚之作进行列举，并与后代拟作同时入编，而非依前代乐府诗选集予以舍弃，表现了朱乾对于乐府诗本义和源流的重视；对于所谓淫靡之声的不录，表现出其对承袭礼乐之正统观念的重视，以及对崇礼重德思想的深刻认识，虽然有些篇目有过甚之嫌，但多数议论仍较为中肯。

（二）对存有争议曲题的探讨

前人解题类著作中存在争议的部分曲题，朱乾在《乐府正义》题解中也进行了探讨并提出了自己的观点，虽有些依旧尚无定论，但其对前人具有争议题解的进一步分析，也使历代曲题发展的源流和进程更清晰地反映出来，使此部分曲题得以更恰当的解释。关于这一情况，以下将列举较具有代表性的例子进行详细讨论。

例如，卷第五《王子乔》一题，《古诗十九首·生年不满百》有“仙人王子乔，难可与等期”[②]之句，后为古曲名。《后汉书》卷八二上“王乔传”中所载“王乔者”或为古仙人王子乔也。[③]《乐府诗集》题解云：

> 刘向《列仙传》曰：王子乔者，周灵王太子晋也。好吹笙，作凤鸣，游伊、洛之间，道人浮丘公接以上嵩高山，三十余年，后来之山上，见桓良曰：告我家，七月七日待我于缑氏山头。至时，果乘白鹤驻山头，望之不得到，举手谢时人，数日而去。为立祠于缑氏山下及嵩高之首焉。[④]

---

① 刘学锴撰《温庭筠全集校注》卷三，中华书局，2007，第190页。

② 张庚纂《古诗十九首解》，中华书局，1985，第13页。

③ 范晔等：《后汉书》卷一百一十二，中华书局，1965，第2712页。

④ 朱乾：《乐府正义》卷五。

郦道元《水经注》卷二三，认为缑氏山，言王子乔晋控鹤斯阜，灵王望而不得近，举手谢之而去，其冢得遗屣，俗亦谓之为抚父堆，堆上有子晋祠。[①]《太平御览》中亦有王子乔事，认为旧说浮丘公携与乘鹤，共登嵩山，解化时年正十五六耳，故戴远游冠者。[②] 以上资料均对“王子乔”一题所言之事进行了解释，然通过对前代题解的考证，朱乾依据《历代吟谱》中所记载，认为，缑氏仙人庙，昔有王乔，为武阳人，为栢人令，于此登仙，“非王子乔也”[③]。朱乾认为所载为王乔之事而并非王子乔其人，唐诗有“可怜缑岭登仙子，独自吹笙醉碧桃”亦误也久矣，对前人题解之说进行了探讨。

卷第六魏文帝《燕歌行》题解中，朱乾首先征引《乐府诗集》题解道：“‘晋乐奏魏文帝‘秋风’‘别日’二曲，言时序迁换，行役不归，妇人怨旷无所诉也。’《广题》曰：‘燕，地名也，言良人从役于燕，而为此曲。’”[④] 从此段题解中可以看出，《乐府解题》和《广题》中对《燕歌行》一题的解释完全不同，前者与先秦时期的房中乐相关联，表现为曹丕在歌辞中所描述的女性思念这一主题，此时《燕歌行》的“燕”字，更倾向于表达燕乐的性质；而后者则以“良人从役于燕”表明了其边塞特质，是对后代多数同题乐府诗主旨的概括。在此基础上朱乾也提出了自己的观点：

> 燕赵古多感慨悲歌，今所存者，荆轲《易水》，其大较也。曼声郁扬，音节忼慨，故《秋风》《别日》二曲，为七言长句，每句入韵，犹《易水》之义也。晋宋作者仍之，自梁以后，七言间韵，大概歌行体同，但切燕地而已，失其声音，而专咏风土，乐府之末造也。[⑤]

“燕”乃古代北方边地，故后人所作《燕歌行》大多抒写边塞征戍之事。针对郭氏题解内容，朱乾提及自梁以后“燕歌行”一题的发展，但切燕地而已，已失其声音。

卷第十三《杞梁妻》一题，朱乾大量征引前作，崔豹《古今注》题解有“杞梁妻者，杞殖妻妹朝日之所作也。殖战死……其妹悲姊之贞，乃作

① 郦道元撰《水经注》卷二十三，岳麓书社，1995，第350页。

② 李昉等撰《太平御览》卷六百六十五，中华书局，1960，第2968页。

③ 朱乾：《乐府正义》卷五。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷三十二，第469页。

⑤ 朱乾：《乐府正义》卷六。

歌，名曰《杞梁妻》焉。”[①] 认为《杞梁妻》一题为杞殖战死后，其妻妹感其姐之贞德而作此辞以记之。《礼记·檀弓》中有“其妻迎其柩于路，而哭之哀”，《孟子》中亦有“华周杞梁之妻，善哭其夫，而变国俗”，认为《杞梁妻》一题为言其妻哭之说。另外还有《说苑》中记载“杞梁华周进斗，杀二十七人而死。其妻闻之而哭，城谓之阤，而隅为之崩”。《列女传》载“杞梁之妻无子，内外皆无五属之亲，既无所归，乃枕其夫之尸于城下，而哭，道路过者，莫不谓之挥泪。十日而城崩。”[②] 故认为该题为言其妻哭之而城崩之说。然而，对于以上前人所作题解之说，朱乾却并不信服，其作题解曰：

> 夫既有先人敝庐，何至枕尸城下。且庄公既能遗吊，岂至暴骨沟中。崩城之云，未足为信，且其崩者城耳，未云长城，长城筑于威王之时，去庄公百有余年，而齐之长城，又非秦始皇所筑之长城也。后人相传乃秦筑长城。有范郎之妻孟姜，送寒衣至城下，闻夫死，一哭二长城为之崩，则又非杞梁妻事矣。[③]

可见，朱乾认为言其哭之说和言崩城之说均不可信，更甚者竟将齐之长城与秦始皇之长城相提并论，并将孟姜女哭长城之事杜撰与杞梁之妻，朱乾认为此说法并不当。朱乾亦引唐僧贯休诗曰“筑人筑土一万里，杞梁贞妇啼呜呜”，亦竟以杞梁为秦时筑城之人，足见后代拟作已偏离其曲题本义。

关于此类对前代具有争议性题解的探讨，朱乾也进行了一定的筛选甄别，于题解中征引大量前代研究者的观点，在此基础上作进一步探讨并提出己见，虽然其中还有相当一部分曲题的探讨并无确切结论，但朱乾这种对于前代题解争议性问题进行开拓的尝试，也充分反映出其力求匡正乐府诗本义的能动性。

总而言之，本文对《乐府正义》中题解基本情况进行了论述，首先，对分类总题进行了研究；其次，对曲题题解进行了说明；再次，对题解中存在的其他特殊问题进行了列举分析。朱乾对《乐府正义》题解的诠释过

---

① 朱乾：《乐府正义》卷十三。

② 朱乾：《乐府正义》卷十三。

③ 朱乾：《乐府正义》卷十三。

程，充分体现出了其对该书各类曲题“正义”的目的性。礼乐文化是中国古代文明的标志，乐府诗又是中国古典诗歌及礼乐文化的重要组成部分，《乐府正义》作为其代表性论著，亦承袭了礼乐之正统和文学之正统的观念，对乐府诗的选录充分反映出了朱乾在政治、道德及伦理观念等上的崇礼重德思想，而这一特点在题解中更是具有突出的表现，以“正义”思想为其曲题解读的基础，使《乐府正义》题解呈现出有别于前作的独特面貌。

四 结语

朱乾《乐府正义》秉持“夫声音者，由理义而生者也”之观念，强调对于乐府诗“理义”的阐发，并将“正义”作为该书编选的重要原则，力求在乐府诗解读过程中表现礼乐、文学之正统思想，以阐发、匡正作品的真正内涵，形成该书独特的乐府学观念。

通过与《乐府诗集》题解相比较，朱乾在《乐府正义》中表现出对曲题明显的“正义”特点。在分类的总题中，通过征引各类文献资料，朱乾对前人题解之不足加以修正和补充，且并非局限于郭氏题解，而是强调在礼乐正统思想影响下题解的文学内涵，提出了新的乐府“正义”。在曲题题解中，通过对前人题解的修正、对礼乐正统观念进行诠释、对语言类文献加以征引的方式将“正义”思想融入曲题解读之中，以匡正曲题真正内涵。同时，朱乾对曲题中所存在的“有目无辞”等作品亦进行了探讨，这类或已失其本义，或已亡佚，或以传递所谓淫靡之风为主的曲辞均被朱乾弃录，明显表现朱乾对于乐府诗本义的重视，以及对承袭礼乐之正统观念的关注。

音乐研究



丝绸路上传来的唐代乐府曲调文献考

武　君（北京，中国社会科学院研究生院，102488）

摘　要： 有唐一代，西域音乐进入中原达到高潮，西域音乐在唐代社会空前的盛况无疑会影响到唐代乐府文学。西域音乐对唐代乐府的影响首先表现在乐府曲调上，唐代有大批的乐府曲调源自西域，同时还有一部分曲调杂有西域音乐成分。本文以《乐府诗集》及其他一些文献资料为对象，对唐代乐府曲调是否源自西域音乐或是否杂有西域音乐成分作出分析与判断。此外，在文献考索的同时也对曲调的配辞作了进一步的补录。由此西域音乐对唐代乐府诗歌的作用与影响程度可得以大致勾勒。

关键词： 西域　音乐　唐代乐府　曲调来源

作者简介： 武君，男，1988 年生，河北省张北人。现为中国社会科学院研究生院2014 级博士研究生，主要研究方向为中国诗学（元代诗学部分），民间戏曲与中国古代音乐文学关系研究（古典文学与现代艺术的双向互证：二人台文化考源）。

一

朱谦之先生《中国音乐文学史》考察汉代以来音乐变化的标志是“汉代通西域，传入西方音乐”[①]。据《晋书·乐志》载，张骞从西域带回的曲调，经善为新声的音乐家李延年改制，创作出二十八曲，乐府横吹曲便是直接杂糅了胡乐而产生的乐府种类。十六国时期，西域音乐如潮水般涌入中原。北魏太武帝平河西，带回西凉乐，冯氏通西域又得疏勒、安国乐。

① 朱谦之：《中国音乐文学史》，上海人民出版社，2006，第 4 页。

北周武帝聘突厥女阿史那为后，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，齐聚长安。随突厥皇后来到中原的西域乐人苏祇婆，善琵琶，并带来西域声律，对之后中原声律的成熟有巨大的影响。随着西域音乐的不断传入，隋代在总结经验的前提下，设立七部乐。隋炀帝时又增为九部，九部之中西域乐部占到六部。有唐一代，西域音乐进入中原达到高潮，元人马端临《文献通考》引郑樵语："今之乐，有《伊州》、《凉州》、《甘州》、《渭州》之类，皆西地也。……凡是清歌妙舞，未有不从西出者，八音之音，以金为主；五方之乐，惟西是承。"① 西域音乐几乎占据唐代宫廷音乐的大部分内容，焕发出蓬勃生机。贞观中，在隋九部乐的基础上增高昌乐，又造宴乐，立为十部。其后又分立、坐二部。西域音乐在唐代的影响远不限于宫廷，在民间，西域音乐亦是人们喜爱的音乐类型，《旧唐书·音乐志》载："自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲"②，唐代西域音乐在中原的繁盛，对作为音乐文学的唐代乐府产生了深远的影响，其中最为显著者便是在唐代乐府中形成众多乐府曲调。前辈学者对这一问题曾给予了不同程度的关注，形成了诸多有价值的成果，如向达先生的《唐代长安与西域文明》、任半塘先生《唐声诗》，尤其是任先生之著对从西域传入的曲调、调名等进行了细致的考察。近年来这一问题再次成为学界讨论的热点，其所散发出的魅力吸引了众多学者不约而同地把目光聚焦于此，如沈冬《唐代乐舞新论》，高人雄《源自西域乐曲的词牌和曲调举隅》，梁海燕《舞曲歌辞研究》，袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》等，其中不乏钩沉发覆者，甚至如袁、曾等作已经对这些曲调的配辞做了一些考订工作，正是这些学者的合力作用才使得今天我们可以在对这一问题充分理解与把握的基础上再进行深入地考证与思考。

本文即以文献学研究方法对唐代乐府曲调是否源自西域或是否杂有西域音乐成分作出分析与判断。考察源自西域的唐代乐府曲调，首先需要搞清两个问题：此处所言"西域"其范围如何界定？所谓"乐府"其概念如何把握？

《汉语大词典》"西域"词条云："汉以来对玉门关、阳关以西地区的总称。狭义专指葱岭以东而言，广义上则凡通过狭义西域所能到达的地

① 马端临：《文献通考》卷一百四十二，中华书局，1999，第1257页。
② 刘昫：《旧唐书》卷三十，中华书局，1975，第1089页。

区，包括亚洲中、西部，印度半岛，欧洲东部和非洲北部都在内。后亦泛指我国西部地区。"[①]《中国历史地名大辞典》一说亦同。自汉代以来，伴随着"丝绸之路"的开辟，"西域"一词就已经进入人们的视野。汉代成书的《史记》《盐铁论》《汉书》等著作中均出现"西域"的名称。早期系指"匈奴西域"，后来逐渐成为"玉门关""阳关"以西，葱岭以东地区的代称。唐朝对西域的管理包括三方面：一方面列置伊州、庭州、西州三州；另一方面又设立安西都护府与北庭都护府，划归陇右道。"安西节度使，抚宁西域，统龟兹、焉耆、于阗、疏勒四国"[②]，史称"安西四镇"。再一方面，唐朝在西域地区设置羁縻府州，即两部《唐书》所载"都督府"或"州都督府"。唐朝对西域诸国的实际经营从贞观初到元和年间，持续将近170年。但在开放的唐代社会中，唐人视野下的"西域"范围并非局限于唐朝对西域诸国实际经营的区域，《旧唐书·西戎传》载西戎国家或地区计14个，《新唐书·西域传》载25个，其所能涵盖的范围包括了今天的中亚、南亚及欧洲一些地区。考虑到唐人视野下的西域概念，本文所论西域取广义之西域，西域音乐即指这些地区的音乐。据前所引郑樵语，诸如伊州、凉州、甘州、渭州也划归入西域的范围。其实，按照唐代的行政区划，这些地区属于西部边地，并非严格意义上的西域地区。但是由于这些地区特殊的地理位置，是西域音乐进入中原的中转站，众多西域音乐在这里汇聚，因而笔者也将这些地区的音乐纳入研究的范围。

"乐府"之名最早作为音乐官署名出现。赵敏俐先生根据1977年秦始皇陵附近出土的镌有"乐府"二字的秦代错金甬钟，认为秦代的国家礼乐机关"第一次正式命名为'乐府'"[③]。汉武帝时期沿用秦代名称，将"乐府"设为宫廷官署。汉代乐府机构的职责是采集民间诗歌，然后把这些采集来的诗歌入乐歌唱。后世把这些入乐歌唱的歌诗称之为"乐府"。经过不断的演变，"乐府"逐渐成为诗歌的一种体裁，凡是可以入乐歌唱的诗歌都可以称作"乐府"[④]，凡是模仿前世乐府的文人拟作也可以称为"乐

---

① 见罗竹风主编，汉语大词典编辑委员会、汉语大词典编纂处编纂《汉语大词典》卷八，汉语大词典出版社，1991，第747页。

② 刘昫：《旧唐书》卷三十八，第1385页。

③ 赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第32页。

④ 任半塘先生认为："我国古诗歌凡联系声乐者，除《诗经》《楚辞》外，因文人好古博雅，遂借用'乐府'一名，为其通称。"任半塘：《唐声诗》（上编），上海古籍出版社，2006，第1页。

府”。唐人观念中的“乐府”也包括了这三层含义。首先，唐人所谓“乐府”也指唐代的音乐机构。唐代的音乐机构主要有三个：太常寺下设的太乐署和鼓吹署、梨园、教坊。典籍记载唐时的乐曲多有“编于乐府”“流入乐府”“传之乐府”“播于乐府”“著于乐府”，这里的“乐府”即唐代这三个管理音乐的机构。其次，唐代三个音乐机构所管理的音乐及歌词也称之为“乐府”。如《旧唐书·礼仪志》载：“庙庭乃具宫悬之乐于讲堂前，又有教坊乐府杂伎，竟日而罢。”① 《唐才子传》载康洽“工乐府诗篇，宫女梨园，皆写于声律”②。这里的“乐府”即唐代音乐机构管理的音乐及歌词。再次，唐代“乐府”通常指诗歌体裁的一种。既包括唐代音乐机构中那些曲调所配的歌词，也包括唐代所有歌诗。本文研究源自西域的唐代乐府曲调，研究对象主要是宋人郭茂倩的《乐府诗集》，但考虑到唐人观念中的乐府概念，同时也兼及诸如《教坊记》《羯鼓录》《唐会要》等记录唐代乐府的文献资料。

二

宋人郭茂倩《乐府诗集》是一部较为完整的乐府总集，其中记录了大量的唐代乐府歌诗，是考察唐代乐府最基本的文献。西域音乐对唐代乐府的影响首先表现为在唐代乐府中形成众多乐府曲调，这部分曲调大多可以在郭茂倩《乐府诗集》中得以探寻。通过爬梳资料，此类曲调在《乐府诗集》中大致有两类：一类列出曲调，并配有曲辞，这类曲调通常题下有题解，为考察来源提供了帮助；一类只记录有曲调，不见题解，更没有录辞。

经过分析与判断，整理出《乐府诗集》收录属于第一类情况的曲调30曲，见表1。

表1

类别	曲名
舞曲歌辞	柘枝、屈柘枝、霓裳曲、功成庆善乐
杂曲歌辞	舍利弗、摩多楼子、于阗采花、突厥三台、无愁果有愁曲

① 刘昫：《旧唐书》卷二十四，第923页。

② 辛文房撰，周绍良笺证《唐才子传笺证》，中华书局，2010，第727页。

续表

类别	曲名
杂歌谣辞	唐贞观中高昌国童谣
近代曲辞	圣明乐、胡渭州、穆护砂、甘州、火凤、乐世、急乐世、婆罗门、凉州、伊州、陆州、石州、达摩支、回纥、破阵乐、长命女、太平乐、何满子、水调、春莺啭

首先，部分曲调可以直接从名称上判定其来源。如《舍利弗》，系郑樵《通志·乐略》录“梵竺四曲”中一曲。“舍利弗”为佛之大弟子。本曲应属天竺乐。又如《摩多楼子》，“摩多楼子”即“目犍连”，同为佛之弟子，郑樵亦将之列入“梵竺四曲”。再如《穆护砂》，按任半塘先生《唐声诗》说，“穆护”乃古波斯语，或译为“摩古”（Magu），意谓传教师。[①]《佛主统纪》载：“太宗时，波斯穆护进火祆教，救建大秦寺。”[②]“祆”即为胡神。明代方以智《通雅》所说甚详，“穆护煞，西曲也。乐府有穆护砂。智见唐有大秦穆护祆僧二千余人。今以曲名，盖西方之音，如伊州曲、梁州曲也。”[③] 此外还有《突厥三台》《回纥》等，这其中有两个曲调需要辨正，首先是《于阗采花》。

于阗，古代西域国家，即今新疆和田县，唐代属安西四镇之一。郑樵《通志》将《于阗采花》列为“胡藩四曲”之一。任半塘先生认为采花是中国风俗，采花曲也是中国旧有，此曲是特用了于阗声。针对此说，向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》一书从歌辞角度出发，认为歌辞具有民歌色彩，可能是西域与中原进行文化交流过程中西域乐人在中原的歌唱，是向中原人介绍西域风情的民间乐歌。[④] 此说较合情理。还有一曲《达摩支》。

“达摩支”三字之意，历有争论。主要有三种观点：一为据《唐会要》所载，天宝十三年，改《达摩支》为《泛兰丛》，认为“泛兰丛”即为“达摩支”的译名；一为突厥语“扈从官”的发音是“答摩支”，认为此曲来源于突厥。还有认为“达摩”乃梵文译音，原意为法论。[⑤] 笔者以为

① 任半塘：《唐声诗》（下编），第119页。

② 志磐：《佛主统纪》卷三十九，《大正新修大藏经》卷四十九，财团法人佛陀教育基金会出版部，1990，第370页。

③ 方以智：《通雅》卷二十九，中国书店影印出版，1990，第351页。

④ 向回：《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》，北京大学出版社，2009，第222页。

⑤ 关于此三种争论详见任半塘《唐声诗》，第599页。

“达摩支”与禅宗有关，为佛教舞曲较可信。佛典《摩诃僧祇律》载：

> 是时诸人家家请呗，闻欢喜已大得利养。……过去世时有波罗奈城王名吉利，有七女：一名“沙门”、二名“沙门友”、三名“比丘尼”、四名“比丘尼婢”、五名“达摩支”、六名“须达摩”、七名“僧婢”。[①]

材料中“达摩支”为女子之名，出于佛典故事，可见“达摩支”确与佛教有关，但其他文献不载，难以深入考证。按照现在所能找到的资料，“达摩”，即“菩提达摩”，是中国禅宗之始祖。被尊称为“东土第一代祖师”“达摩祖师”，后世追随者甚众。又三国时佛教僧人支谦、晋代僧人支遁被称为“支郎”，后世“支郎”一词泛指僧人，如唐代郑谷有《重访黄神谷策禅者》诗：“初尘芸阁辞禅阁，却访支郎是老郎。”[②] 由此可以判断禅宗弟子称为“达摩支”是符合情理的。

其次，有一部分曲调《乐府诗集》在题解中明确地介绍了其来源，为确定这些曲调实为源自西域音乐提供了有力的依据。如《圣明乐》，《乐府诗集》“圣明乐”下引《隋书·乐志》的记载，注明此曲为隋文帝开皇六年（586），高昌所献。[③] 此外需要考证的有一曲《柘枝》。

《乐府诗集》“柘枝”曲名下有题解说：“按今舞人衣冠类蛮服，疑出南蛮诸国也。”[④] 而据王国维《唐宋大曲考》，认为“柘枝曲”源自西域。这就形成了关于“柘枝曲”来源的两种主要说法：“南蛮说”与“石国说”。

前者的文献依据是《唐会要》。骠国乐“每为曲皆齐声唱。各以两手十指。齐开齐敛。为赴节之状。一低一昂。未尝不相对。有类中国柘枝舞”[⑤]。后者所据为《新唐书·西域传》：“石，或柘支，曰柘折，曰赭时。”[⑥] 认为“柘枝”一词为音译。向达在《唐代长安与西域文明》中从三方面说明柘枝舞来源于西域石国：（1）同王国维“音译说”。（2）薛能《柘枝词》前两首乃咏征柘羯事。（3）柘枝舞舞工着红紫五色罗衫，窄袖，

---

① 佛陀跋陀罗共法显译《摩诃僧祇律》卷三十六，《大正新修大藏经》卷二十二。

② 曹寅、彭定求等编《全唐诗》卷六百七十五，中华书局，1960，第7733页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第1134页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》，第818页。

⑤ 王溥：《唐会要》，中华书局，1955，第620页。

⑥ 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷二百二十一，中华书局，1975，第6246页。

锦靴，腰带银蔓垂花，头冠绣花卷檐虚帽。窄袖罗衫，即是胡服；卷檐虚帽，即所谓胡帽。① 任半塘说法较谨慎，认为两种说法在文献上都有根据，但都不全面。但任先生的观点侧重在“南蛮”一说。笔者认为“柘枝曲”为石国之乐杂汇了其他民族音乐而成，理由有二。

其一，《柘枝》与《屈柘枝》一为健舞，一为软舞。二者只是舞风之别，在来源上应属同宗。南卓的《羯鼓录》载：“夫曲有不尽者，须以他曲解之，方可尽其声也，夫《耶婆娑鸡》当用《屈柘》急遍解之，《柘枝》用《浑脱》解之，《甘州》用《了结头》解之。”② 又据陈旸《乐书》，解曲一般用龟兹、疏勒乐，非中国之乐。③《屈柘枝》作为解曲，乃西域之乐，作为同宗之《柘枝》亦应有此类音乐的成分。

其二，高人雄《源自西域乐曲的词牌和曲牌举隅上》一文对柘枝舞的来源提出猜测：“其源出自石国，但也有人认为出自南诏，因舞人服饰类南服，不知是否此曲经由南诏，亦受到云南歌舞的影响。”④ 高先生文章虽然还缺乏有力证据，却为我们提供了一种有益的启示。沈亚之《柘枝舞赋》曰：“昔神祖之克戎，宾杂舞以混会”，很多人注意到这句诗，如郭茂倩题解中引用此句，认为此舞必定是戎夷之舞，然而却忽略了“杂舞混会”这一关键词，刘禹锡《和乐天〈柘枝〉》诗云“《柘枝》本出楚王家，玉面添娇舞态奢。”刘禹锡一说所据无考，不能作为《柘枝》源出中国本土的证据，倒是为《柘枝》是各民族艺术的融合提供了一条线索。盛唐时，各民族间文化交流与相互影响已达空前的程度。“杂舞混会”一说，说明《柘枝》确为各种音乐之混合体，可能当时平柘羯后，俘获石国之乐进而杂糅各民族的因素而制成。

再次，这些曲调中还有一部分是以西北边地命名，或边将进献之曲，《新唐书·礼乐志》：“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》《伊州》《甘州》之类。”⑤ 此类曲调也很容易判断出其来源。如《胡渭州》。《胡渭州》来源有两个问题：其一，盖嘉运献乐问题。有典籍所记此曲为唐明皇天宝中，西凉节度使盖嘉运进献之曲，袁秀

---

① 向达：《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957，第 65 ~ 68 页。

② 南卓：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957，第 9 页。

③ 任半塘：《唐声诗》（下编），第 127 页。

④ 高人雄：《源自西域乐曲的词牌和曲牌举隅》，《新疆艺术学院学报》2004 年第 3 期。

⑤ 《新唐书》卷二十二。

柏、曾智安《近代曲辞研究》就此问题作出考证，该著从历史记载、文献编撰两个方面考察，认为历史上并不存在盖嘉运编入如此多的“乐府词”，从这个角度来说，他很可能并未进献《胡渭州》。[①] 此说尚未定论。其二，李龟年作曲问题，也甚为牵强。任半塘折中二说，认为此曲为边将进，李龟年修。但抛开是非之见，无论如何《胡渭州》源自西域音乐得到学界公允。此外《伊州》曲《乐府诗集》缺载韩溉一首，“打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”此诗《全唐诗》题作《春怨》（一作《伊州歌》），可作补录。

最后，有类曲调值得注意，即西域乐人制作的曲调。如《火凤》。《唐会要》载：“贞观末，有裴神符者。妙解琵琶，作《胜蛮奴》《火凤》《倾杯乐》三曲。声度清美，太宗深爱之。”[②] 可知《火凤》乃为裴神符作。裴神符，西域疏勒（今新疆喀什）人，贞观时宫廷乐人。其所作之曲定受到西域音乐的影响，作曲应兼有中原与西域音乐两种风格。《唐声诗》中说：“胡乐与道曲皆有《火凤》。分属林钟羽、黄钟羽、黄钟宫三音调。促拍者名《急火凤》，多入琵琶与筝，初唐用琵琶尤胜。盛唐《火凤》在胡部中甚突出。其解曲为《移都师》。”[③] 袁绣柏《〈火凤〉来源考》一文认为，任氏之说是对《火凤》曲的一种误解，《火凤》为中原固有之曲目，在流传过程中，受到了北方民族的改造，但并非纯粹胡乐。《火凤》乐曲的产生，可能是得名于中国古代的图腾，而不是胡名的音译。[④]《火凤》乐曲的产生与古代图腾有关之说，猜测成分甚大。而曲调是中原音乐与西域音乐的结合，则持论较公允。再如《何满子》。

根据姓氏，何氏是九姓胡之一。何国，古时“小王附墨城”，唐时名“屈霜迎”。在今撒马尔罕西。何满子为西域何国人，据考证其为降胡，迁徙于青徐，寄藉沧州。《何满子》曲为何满子所作，亦当杂有西域音乐成分。还有一曲《春莺啭》：

《教坊记》载：“高宗晓音律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐，闻莺声，命歌工白明达写之，为《春莺啭》，后亦为舞曲。”[⑤] 白明达，龟兹

① 袁绣柏、曾智安：《近代曲辞研究》，北京大学出版社，2009，第96～105页。
② 王溥：《唐会要》，第609～610页。
③ 任半塘：《唐声诗》（下编），第204页。
④ 袁绣柏：《〈火凤〉来源考》，《浙江大学学报》2005年第3期。
⑤ 崔令钦著、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，1962，第182页。

（今新疆库车、拜城一带）人。《太平御览》载："隋炀帝不解音律，大制艳曲，令乐正白明达造新声……皆掩抑摧藏，哀音断绝。"[①] 由此可知，这一曲调确为中原与西域音乐的杂合体。首先，作者是西域人。其次，隋唐时期的"新声"一般被认定为是外族音乐传入后一种混合形式的音乐。再次，此类音乐风格为"哀音断绝"正与西域音乐风格合若符契。

上述曲调分门别类的进行了考查与辨正，但是有一曲的情况较为复杂，即《破阵乐》，问题出在《破阵乐》是否杂用龟兹乐。

据《唐声诗》"《破阵乐》表"所列，唐代有十种"破阵乐"的版本。[②] 其中立部伎第三伎《破阵乐》与坐部伎第六伎的《小破阵乐》可以确定无疑是杂用了龟兹乐。《乐府诗集》"舞曲歌辞""杂舞"序中载：

> 立部伎八……自《破阵乐》以下，皆用大鼓，杂以龟兹乐，其声震厉。《大定乐》又加金钲。《庆善乐》颛用西凉乐，声颇闲雅。坐部伎六……自《长寿乐》以下，用龟兹乐，唯《龙池乐》则否。[③]

那么其他《破阵乐》是否杂用龟兹乐？或者《破阵乐》最初创作时是否杂有胡乐成分？在任半塘先生看来，《破阵乐》与《七德舞》并非胡乐、胡舞。就此问题，沈冬先生在《唐代乐舞新论》中说道："我们可以确定《破阵乐》自创始之初，至燕乐大曲，至坐、立部伎，都维持了一贯的龟兹风格。"[④] 沈先生认为《破阵乐》创作之初，龟兹乐极为风行，上至王公贵族下至普通百姓都把龟兹音乐视为流行音乐，而军歌《破阵乐》那种雄壮慷慨的风格也正需要龟兹乐雄壮的乐风。任先生所言《破阵乐》是指贞观时期修入雅乐的《破阵乐》，而唐代雅乐的修订也是结合了"吴、楚之音"和"胡戎之伎"，沈括《梦溪笔谈》载："自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清

---

① 李昉等编修，任明、朱瑞平校点《太平御览》（第五册），河北教育出版社，1994，第440页。

② 高祖时有《秦王破阵乐曲》为军歌；太宗时有《秦王破阵乐》（国乐）与《破阵乐》（七言四句）；高宗时有《神功破阵乐》（法乐）与《破阵乐》（雅乐）；玄宗时有《破阵乐》（立部伎第三伎）《小破阵乐》（坐部伎第六伎）、《小秦王》；文宗时有《破阵乐》（凯乐）、《破阵乐》（鼓吹）。详见任半塘《唐声诗》（下编）第5页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》，第766～767页。

④ 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004，第77页。

乐，合胡部者为宴乐。”[①] 作为“先王之乐”的雅乐在《乐府诗集·郊庙歌辞》序中有明确说明。唐武德九年（626），高祖命祖孝孙修雅乐：“而梁、陈尽吴、楚之音，周、齐杂胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，作为唐乐，贞观二年奏之。”[②] 可见唐代雅乐已经杂用了西域音乐的成分。吴南薰的《律学会通》说的比较实在，他说：“龟兹乐的热闹，宜于武舞；西凉乐的闲雅，宜于文舞；应是太宗初年所定，后便沿用。也是《周语》所谓‘便于事，用从宜’”[③] 雅乐如此，高祖时就在民间存在的《秦王破阵乐》掺入龟兹乐成分更不是没有可能了，任先生之说，在于他限于“雅乐”一定为中原旧有之乐的偏见。

接下来探讨第二种情况，即《乐府诗集》录有曲调，但没有题解与曲辞的那部分源自西域音乐的乐府曲调。共分析、考察了此类曲调 11 曲。

立部伎乐曲《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》《光圣乐》，坐部伎乐曲《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万岁乐》《小破阵乐》此八曲如前所引《乐府诗集》卷五三“舞曲歌辞”“杂舞”小序中均已明确说明是杂用龟兹乐之曲调，此处不再复赘。《倾杯乐》与唐代舞马关系密切，《旧唐书·音乐志》载，唐代舞马所用乐曲为《倾杯乐》，又《乐府诗集》载，此曲为贞观中裴神符作，同样为西域乐人之作曲，应杂有西域音乐的成分。梁海燕《舞曲歌辞研究》补录了张说《舞马辞》六首、《舞马千秋万岁乐府词》三首。[④] 但这种做法不知是否得当，虽然唐代舞马用《倾杯乐》，但反过来《舞马辞》就是《倾杯乐》所配之辞的理解却不一定完全正确，因为目前我们还不能确定唐代舞马活动是否只用《倾杯乐》一曲。笔者于敦煌写卷“伯 2838”《云谣集杂曲子》中找到四首《倾杯乐》倒是可以为《乐府诗集》做一补录：

忆昔笄年，未省离合，生长深闺院。闲凭着绣床，时拈金针，拟貌舞凤飞鸾。对妆台重整娇姿面。知身貌算料，□□岂教人见。又被良媒，苦出言词相诱衔。

每道说水际鸯鸾，惟指梁间双燕。被父母将儿匹配，便认多生宿

① 李文泽译注《梦溪笔谈选译》，巴蜀书社，1991，第 198～199 页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，第 2 页。

③ 吴南薰：《律学会通》，科学出版社，1964，第 234 页。

④ 梁海燕：《舞曲歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第 96 页。

姻眷。一旦娉得狂夫，攻书业抛妾求名宦。纵然选得，一时朝要，荣华争稳便。①

窈窕逶迤，体貌超群，倾国应难比。浑身挂绮罗，装束□□，未省从天得至。脸如花自然多娇媚。翠柳画娥眉，横波如同秋水。裙生石榴，血染罗衫子。

观艳质语软言轻，玉钗坠素绾乌云髻。年二八久锁香闺，爱引猧儿鹦鹉戏。十指如玉如葱，银苏体雪透罗裳里。堪娉与公子王孙，五陵年少风流婿。②

还有一曲《泛龙舟》，《乐府诗集》卷四十七，“清商曲辞”中有隋炀帝《泛龙舟》一首，《泛龙舟》系西域乐工白明达所做，唐教坊亦收之。其情况与《倾杯乐》一曲相同。笔者于敦煌写卷“斯 6537”中见无名氏的《泛龙舟辞》一首，亦可作为《乐府诗集》的补录：

春风细雨沾衣湿，何时恍忽忆扬州。南至柳城新造口，北对兰陵孤驿楼。回望东西二湖水，复见长江万里流。白鹭双飞出溪壑，无数江鸥水上游。③

此外还有《苏合香》一曲，《教坊记》、《羯鼓录》均有载，《乐府杂录》卷五三列为软舞曲，属于天竺乐。

三

唐代众多曲调未被收进《乐府诗集》，但有些曲调实际上播于乐府。如宋人姚宽《西溪丛语》中说：“教坊记曲名有《牧护子》，已播在唐乐府。”④ 陈旸《乐书》：“按唐杂说，羽调有《柘枝曲》，商调有《掘（应为屈）柘枝》，角调有《五天柘枝》……唐明皇时《那胡柘枝》，众人莫及也。”⑤ 说明《五天柘枝》《那胡柘枝》与《柘枝曲》《屈柘枝》同样为当

① 任半塘：《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987，第 199 页。

② 任半塘：《敦煌歌辞总编》，第 211 页。

③ 任半塘：《敦煌歌辞总编》，第 379 页。

④ 姚宽：《西溪丛语》，中华书局，1993，第 43 页。

⑤ 任半塘：《唐声诗》（下编），第 244 页。

时流行的乐府曲调。关于《乐府诗集》以外的乐府曲调的补录工作，国内一些学者已多有涉及，为本文考察《乐府诗集》以外源自西域音乐的乐府曲调提供了参考。同时本文另依据其他文献资料再作梳理与补充。

一是唐《十部伎》中的西域乐曲。

根据《隋书·音乐志》及《旧唐书·音乐志》，唐《十部伎》中源自西域伎乐的乐曲共有22曲（见表2）。

表2

乐　部	来源地	乐　曲
西凉乐	西凉，东晋十六国时期北方一国，今甘肃武威。	歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。
天竺乐	天竺国，古国名，今印度。	歌曲有《沙石强》，舞曲有《天曲》。
龟兹乐	龟兹国，古西域国名，今新疆库车、拜城一带。	歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》《疏勒盐》《太平乐》。
安国乐	安国，古西域国名，今中亚布哈拉一带。	歌曲《附萨单时》，解曲《居和袛》，舞曲《末奚》。
疏勒乐	疏勒，古西域国名，今新疆喀什噶尔及疏勒一带。	歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。
高昌乐	高昌国，古国名，今新疆吐鲁番。	《圣明乐》
康国乐	康国，古西域国名，今中亚撒马尔罕一带。	歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》《末奚波地》《农惠钵鼻始》《前拔地惠地》四曲。

唐武德时期继承隋大业九部乐，贞观年间又增加一部来自西域的高昌乐，成十部乐。《乐府诗集·近代曲辞》序言：“其著令者十部：一曰宴乐，二曰清商，三曰西凉，四曰天竺，五曰高丽，六曰龟兹，七曰安国，八曰疏勒，九曰高昌，十曰康国，而总谓之燕乐。”[①] 十部乐中汇聚了中原音乐与周边民族和国家的音乐。尤以西域音乐最盛。除《宴乐》《清商乐》《高丽乐》之外，皆为西域音乐。可惜的是这七部西域伎乐所用乐曲典籍记录很少，更没有曲辞。

二是《教坊记》《羯鼓录》《唐会要》中所载西域乐曲。

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第1107页。

三部文献记载了大量唐代乐曲，其中《教坊记》记载唐教坊曲343曲，《羯鼓录》录131曲，《唐会要》载有244曲。此外《乐府杂录》有13曲，但大部分和上述文献所载重复，此处不单列。依据三部文献整理、考察其中源自西域音乐的乐曲26曲（见表3）。

表3

曲调出处	曲调名
《教坊记》	牧护子、柘枝引、望月婆罗门、小秦王、甘州子、龟兹乐、苏摩遮、感皇恩、醉浑脱、同心结、团乱旋、西河剑器、西河狮子、西国朝天、南天竺、朝天乐、胡相问、胡僧破、北庭子、毗沙子、斗百草
《羯鼓录》	突厥盐、龟兹大武、龟兹佛曲、醉浑脱、西河狮子、毗沙子
《唐会要》	斗百草、感皇恩、万宇清、龟兹佛曲、急龟兹佛曲

如前所引《唐声诗》，《小秦王》应属于燕乐《秦王破阵乐》，沈冬《唐代乐舞新论》认为燕乐大曲之《破阵乐》亦杂有龟兹风格。明代杨慎《词品》收《小秦王》三首，其中一首为：

十指纤纤玉笋红，雁行轻度翠弦中。分明自说长城苦，水阔云寒一夜风。①

又有一首唐无名氏的《小秦王》：

柳条金嫩不胜鸦，青粉墙头道韫家。燕子不来春寂寂，小窗和雨梦梨花。②

此辞为《全唐五代词》据清代万树《词律》收入。二辞均可作为补录。《望月婆罗门》应与《婆罗门》同源，敦煌写卷“斯4578”，卷背有题作《咏月婆罗门曲子四首》，可作补录：

望月婆罗门，青霄现金身。面带黑色齿如银。处处分身千万亿，锡杖拨天门。双林礼世尊。

望月陇西生，光明天下行。水精宫里乐轰轰。两边仙人常瞻仰，

① 唐圭璋：《词话丛编》，中华书局，1986，第431页。

② 张璋、黄畲：《全唐五代词》，上海古籍出版社，1986，第956页。

鸾舞鹤弹筝。凤凰说法听。

望月曲弯弯，初生似玉环。渐渐团圆在东边。银城周回星流遍，锡杖夺天关，明珠四畔悬。

望月在边州，江东海北头。自从亲向月中游。随佛逍遥登上界，端坐宝花楼。千秋似万秋。①

《斗百草》是隋炀帝时西域乐工白明达作，《隋书·音乐志》“龟兹乐”内有《泛龙舟》《斗百草》二曲。《敦煌歌辞总编》卷七有唐代无名氏四首《斗百草辞》：

建寺祈长生，花林摘浮郎。有情离合花，无风独摇草。喜去喜去觅草。色数莫令少。

佳丽重名城，簪花竞斗新。不怕西山白，惟须东海平。喜去喜去觅草，觉走斗花先。

望春希长乐，南楼对百花。但看结李草，何时染缬花。喜去喜去觅草，斗罢且归家。

庭前一株花，芬芳独自好。欲摘问旁人，两两相捻笑。喜去喜去觅草，灼灼其花报。②

此外，《甘州子》一曲出于大曲《甘州》，《甘州》为边地曲。《突厥盐》在《羯鼓录》中属太簇商，初、盛唐与突厥关系密切，伎乐舞蹈，彼此影响，朝野皆然，从曲名看该曲是用了突厥音乐。《苏摩遮》三字为胡语，乐曲出龟兹国。《唐会要》载《万宇清》《感皇恩》分别为沙陀调（太蔟宫）《苏摩遮》与金凤调《苏摩遮》所改。《醉浑脱》乃配合“浑脱舞”，如前所述，《柘枝》用《浑脱》舞曲为解曲，解曲多为龟兹、疏勒乐。《同心结》是《教坊记》大曲名，作者是西域乐人白明达，应掺入西域音乐的风格。《团乱旋》，《乐府杂录》亦有载，传为玄宗时新乐，应杂有西域音乐成分。《朝天乐》是《教坊记》小曲名，据其记载为天竺舞曲。这些乐曲在唐时十分盛行，尤以教坊歌曲为盛。源自西域音乐的教坊乐府歌曲在当时博得了社会各个阶层的喜爱。明人方以智《通雅》记载了《穆

① 任半塘：《郭煌歌辞总编》，第823～824页。

② 任半塘：《敦煌歌辞总编》，第1679页。

护煞》曲的流行程度，他说："穆护煞，西曲也……始或以赛火祆之神起名，后人教坊乐府。文人取其名作歌，野人歌以赛神，乐人奏以为水调，皆可。"①

三是散见于其他一些文献中的源自西域的曲调。

除上述文献所载曲目外，还有一部分来源于西域的乐曲散见于一些文献中，共八曲。就其曲调出处及来源说明详见表4。

表4

曲　　名	文献出处	来源说明
五天柘枝	陈旸《乐书》	《乐书》载为角调，应是《柘枝》之变体
那胡柘枝	陈旸《乐书》	应是《柘枝》变体
甘 州 乐	日本《古事类苑》	《甘州乐》原名为《泔州》，一名《衍台》，亦称《甘州盐》，平调，新乐（唐初所作，用羯鼓，称之为新乐）
甘 州 歌	《乐府衍义》	为《甘州》大曲之摘遍
筚 篥 歌	《李贺歌诗编》	唐宪宗时，申胡子作。用筚篥，筚篥为西域龟兹国传入中原的乐器，属于龟兹声
轮　　台	《大日本史·礼乐志》	边地（新疆轮台县）舞曲
氐　　州	《乐府衍义》	唐氐州，在今甘肃省清水县西南。属于边地曲

笔者在考察这些曲调的同时也于文献中找到了一些配辞，补录于此，《全唐五代词》录有张祜一首《氐州第一》：

十指纤纤玉笋红，雁行转度翠弦中。分明似说长城苦，水调云寒一夜风。②

《全唐诗》卷五百十一题目作《听筝》（一作《题宋州田大夫家乐丘家筝》），《全唐诗》"玉笋"作"玉笋"、"轻度"作"轻遏"、"水阔"作"水咽"。按此诗与上面一首《小秦王》同，只有"转度"、"似说"、"水调"之别，应为同一首诗被于不同曲调入乐歌唱。此外任半塘先生《唐声诗》录日本《古事类苑》唐无名氏一首《甘州乐》辞：

① 方以智：《通雅》卷二十九，第351页。
② 张璋、黄畬：《全唐五代词》，第171页。

燕路霸山远，胡关易水寒。茫茫风藻动，滄滄阳只闲。残月芦江白，老花菊岸丹。竹惊暖露冷，落桑寒飔阑。[①]

《全唐诗》卷四七二还有符载《甘州歌》一首：

月里嫦娥不画眉，只将云雾作罗衣。不知梦逐青鸾去，犹把花枝盖面归。[②]

《李贺诗歌集注》，《全唐诗》卷三九一均载有有李贺《申胡子觱篥歌》四首：

颜热感君酒，含嚼芦中声。花娘篸绥妥，休睡芙蓉屏。
谁截太平管，列点排空星。直贯开花风，天上驱云行。
今夕岁华落，令人惜平生。心事如波涛，中坐时时惊。
朔客骑白马，剑弝悬兰缨。俊健如生猱，肯拾蓬中萤。[③]

此外任半塘先生《唐声诗》录《大日本史礼乐志》唐无名氏《轮台》一首：

燕子山里食散，莫贺盐声平回。共酌葡萄美酒，相抱聚蹈轮台。[④]

四

萧涤非先生说："夫一代有一代之音乐，斯一代有一代之文学。"[⑤] 乐府诗歌作为一种音乐文学的形式早已成为学术界的共识。对于乐府诗歌而言，音乐的变化、发展直接导致了乐府诗歌的发展。朱谦之先生在《中国音乐文学史》中认为：中古文学随音乐而演进。[⑥] 西域音乐在唐代社会空

① 任半塘：《唐声诗》（下编），第 247 页。
② 彭定求等编《全唐诗》卷四百七十二，中华书局，1960，第 5354 页。
③ 王琦等注《李贺诗歌集注》，上海人民出版社，1977，第 111 页。
④ 任半塘：《唐声诗》（下编），第 310 页。
⑤ 萧涤非著，萧海川辑补《汉魏六朝乐府文学史》（增补本），人民文学出版社，2011，第 58 页。
⑥ 朱谦之：《中国音乐文学史》，第 7 页。

前的盛况无疑会影响到唐代的乐府文学。朱谦之先生说："迄于隋唐，音乐由七部增到九部、十部，大半皆是外来的新乐，华夏旧声不绝如缕，文学乃发生第二次变化。"[①] 西域音乐对唐代乐府的影响首先表现在对乐府曲调的影响，唐代有大批的乐府曲调是源自西域的，同时还有一部分是杂有西域音乐成分的曲调。本文即判断唐代哪些乐府曲调源于西域，共考察了来源西域的乐府曲调96曲。其中《乐府诗集》所录曲调41曲，包括《乐府诗集》列出有曲有辞的曲调30曲和只录曲调名称的11曲。其他文献中记载的曲调55曲，包括唐代十部伎中的西域乐曲22曲，《教坊记》《羯鼓录》《唐会要》三部文献所录26曲与散见于文献中的曲调7曲。并且对部分来源有争议的曲调作了考辨，如《达摩支》曲名的考辨，《柘枝》来源的辨正，《破阵乐》是否杂用龟兹乐辨析等，对于其他所列曲调都作出说明。此外，在文献考索的同时也对曲调的配辞作了进一步的补录，在前人的基础上，补录了《乐府诗集》著录曲调3曲6首，其他文献中记载的曲调8曲18首。这些基础的文献工作一方面证实了西域音乐对唐乐府曲调影响深远，由此可以窥见唐代西域音乐在中原的繁盛，正是唐代乐府诗歌繁荣的深刻文化根柢所在。另一方面对曲调的考辨与梳理也应该能为更加深入地探讨西域音乐与唐代乐府诗歌之间的若干内在关联提供些许帮助。

---

① 朱谦之：《中国音乐文学史》，第4页。

“水调”亦为调式名考论*

韩 宁（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘 要：隋炀帝凿汴河时作水调河传，水调本是一种调式，在唐代南吕商又称水调。因同时期有作为曲名的《水调歌》流传，所以水调本身作为调式的事实经常被掩盖，日本唐乐曲谱中明确记载水调为一种调式。作为调式，水调自唐代始演变出新水调、散水调、新水令、沉水调等，十分丰富。隋炀帝所制水调与《河传》并非二曲，而是《河传》入水调调式演唱。

关键词：水调　调式　《河传》

作者简介：韩宁，女，1974 年生。现为首都师范大学文学院副教授、硕士生导师，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府诗研究。

《水调》起于隋，流行于唐五代，直至宋元明清，传唱甚久。而且出现了诸多演变形式，如新水调、散水调、沉水调，以及水调歌头，等等。最早提及《水调》者是刘餗，他在《隋唐嘉话》中言：

> 隋炀帝凿汴河，自制《水调歌》。①

仅有简单一句话，已交代了曲调的作者、本事和题名。但“自制《水调歌》”一句并未明确其为调名还是曲名，两者似乎都可解。将《水调》作为歌曲名之论已较充分，且在文献记载中有着鲜活的例证，如李德裕

---

* 本文为国家社科基金重大项目“《乐府诗集》整理与补编（13&ZD110）”、国家社科基金一般项目“唐乐府曲调源流考与唐诗传播关系研究（15BZW064）”阶段性成果。

① 刘餗：《隋唐嘉话》补遗，中华书局，1979，第 58 页。

《次柳氏旧闻》有载："时美人善歌从者三人，使其中一人歌《水调》。毕奏，上将去，复眷眷，因视楼下问：'有乐工歌《水调》者乎？'一年少心悟上意，自言颇工歌，兼善《水调》。使之歌曰：'山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时？不见只今汾水上，唯有年年秋雁飞。'上闻之为之潸然出涕，顾侍御者：'谁为此词？'或对曰：'宰相李峤。'上曰：'真才子也。'不待曲终而去。"[①] 安史之乱后，唐玄宗听到选配李峤《汾阴行》的《水调》后，伤感不能自持。少年所歌《水调》，有辞有曲，此为《水调歌》无疑。段安节《乐府杂录》亦记载一件永新歌《水调》之事："韦青避地广陵，因月夜凭阑于小河之上，忽闻舟中奏水调者，曰：'此永新歌也。'乃登舟与永新对泣。"[②] 永新，又名许和子，是玄宗朝著名的歌者，曾一展歌喉而令千万人凝神倾听，名动京城。安史乱后，永新流落广陵，一次舟中唱水调，使得曾在朝廷为官的韦青立刻辨认出来"此永新歌也"。作为歌者的永新，其所唱《水调》，虽然并未记载歌辞，但应该亦是一首歌曲。再如，郑文宝《南唐近事》有载：南唐元宗李璟"嗣位之初，春秋鼎盛，留心内宠，宴私击鞠，略无虚日，常乘醉命乐工杨花飞奏水调词进酒。花飞唯歌'南朝天子好风流'一句，如是者数四。上既悟，覆杯大怿，厚赐金帛，以旌敢言。"[③] 乐工杨花飞歌水调词进谏元宗，提醒元宗不要耽于享乐。花飞所歌亦有歌辞，当然是一首水调歌。以上事例表明，"水调"作为歌曲名一直流传于世。

"水调"被收入郭茂倩《乐府诗集》近代曲辞，其题解曰："旧说，《水调河传》，隋炀帝幸江都时所制。曲成奏之，声韵怨切。王令言闻而谓其弟子曰：'但有去声而无回韵，帝不返矣。'后竟如其言。按唐曲凡十一叠，前五叠为歌，后六叠为入破。其歌，第五叠五言调，声最为怨切。故白居易诗云：'五言一遍最殷勤，调少情多似有因。不会当时翻曲意，此声肠断为何人！'"[④] 后收录两首水调歌辞，其一有歌、入破、彻，显然是一首大曲，其二为唐吴融七言四句乐府诗。任半塘《唐声诗》"水调"杂

---

① 李德裕：《次柳氏旧闻》，影印文渊阁《四库全书》第1035册，商务印书馆，1983，第408页。

② 段安节：《乐府杂录》，古典文学出版社，1957，第27页。

③ 郑文宝：《南唐近事》卷二，影印文渊阁《四库全书》第1035册，商务印书馆，1983，第936页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，中华书局，1979，第1114页。

考断曰："炀帝既于开汴河时令制《水调》，制者必取材于河工之劳歌，因之声韵悲切。'水调'，曲名，非音调名。"① 此外，唐诗里有《听流人水调子》（王昌龄）、《听歌六绝句·水调》（白居易）、《席上歌水调》（罗隐）等题中含"水调歌"的诗歌，有"婴刑系在囹圄间，水调哀音歌愤懑。"（元稹《何满子歌》）、"六么水调家家唱，白雪梅花处处吹。"（白居易《杨柳枝词》）、"谁家唱水调，明月满扬州。"（杜牧《扬州》）等诗句，可见，有唐一代《水调歌》流传甚广。唐后水调歌的情况与词牌《水调》《水调歌头》相掺杂，所歌未必是源于隋炀帝所制《水调》，在此不作列举。

总之，关于《水调歌》的记载与讨论很丰富，也很深入，包括《水调》歌曲的风格，《水调》的演唱方式，《水调》大曲的体制等，皆有涉及。比较而言，将《水调》作为一种调式的论说，虽然早在王灼《碧鸡漫志》中就已提出，但并未作出细致而全面的考究，甚而否定其亦为调式名称，因此，有必要对这一问题做进一步考论。

一　作为调式的"水调"

刘餗《隋唐嘉话》未明确"水调"是曲名，还是调名。后之王溥《唐会要》记载"天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名，及改诸乐名"时，涉及水调：

> 南吕商，时号水调：《破陈乐》，《九野欢》，《泛金波》，《凌波》，《神昇朝阳》，《苏莫遮欢心乐》，《蝉曲》，《来宾引》，《天地大宝》，《五更转》，《金风调》，《苏莫遮》改为《感皇恩》，《婆伽儿》改为《流水芳菲》。②

显然，《唐会要》所载"水调"是调名，而非曲名。并且，该调即是"南吕商"的另一称谓。在"水调"之下有《破阵乐》等曲子，这些曲子用共同的水调调式演唱。

崔令钦《教坊记》收录唐曲调300余个，堪称唐教坊曲之大全，但在

① 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，2006，第363～364页。

② 王溥：《唐会要》卷三十三，中华书局，1955，第618页。

这300多个曲调中并未收录《水调》。隋炀帝所制水调，显然属宫廷音乐范畴，即便流传至宫廷之外，也是因为安史之乱，如前引《水调歌》的传唱事例皆发生在安史之乱后。那么，《教坊记》未收“水调”的原因可能在于唐代“水调”多指调式名，而非曲名。

因唐代音乐文献匮乏，作为调名的“水调”在日本文献中的记载更为丰富一些。日本平安时期源博雅所编《博雅笛谱》是日本现存最古老的雅乐横笛谱集。《博雅笛谱》成书于日本康保三年（966），其所记曲名和笛谱皆源自隋唐时期，共记录了68个曲名，分为八类：双调曲、黄钟调曲、水调曲、盘涉调曲、角调曲、乱声、林邑物、伎乐，其中水调曲下有五首曲子，分别是《泛龙舟》《九城乐》《拾翠乐》《重光乐》《承淳乐》。[①] 此外，藤原师长编撰的《仁智要录》和《三五要录》中，也有关于水调的记载，见于林谦三《东亚乐器考》：

> 藤原师长的筝谱《仁智要录》，和他的琵琶谱《三五要录》是完全同样体例的乐谱集成，对于全面考察平安末期的雅乐曲，是个绝好的资料。尤其是载在两书卷首的《调子品》，说明着平安初期的筝和琵琶的定弦传统，逐渐被淘汰，到近世只剩了几个宫调，实为独一无二的可贵资料。以下就《仁智要录》所记的筝定弦，略作全面的介绍：《调子品》里有十二调，而卷十二里却只有四调，但是有名同而定弦不同和名不同而定弦实同的，实际上可以见到的定弦之型是十种：1. 壹越调 2. 壹越性调 3. 平调 4. 大食调 5. 双调 6. 黄钟调 7. 水调 8. 盘涉调 9. 羽调 10. 角调。[②]

藤原师长所撰是日本“平安初期”的筝谱和琵琶谱。日本的平安时代（794～1192），相当于中晚唐直至南宋初期。《仁智要录》和《三五要录》收录了唐传筝谱和琵琶谱，在卷首《调子品》里提到“定弦之型”，“定弦之型”基本上决定了使用的调式，实际使用的十种调式中其三即为“水调”。由日本载录唐乐文献可见，“水调”作为调名在唐代音乐领域内使用，这是客观事实。

在日本文献中毫无争议的存在，反倒令国内的学者难以断定，自

---

① 崔晶：《〈博雅笛谱〉曲名考》，上海音乐学院硕士学位论文，2011。

② 林谦三著、钱稻孙译《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962，第180～181页。

唐后即有各种辩驳之声，其原因在于除了作为调名，《水调》亦作为曲名流传。因二者区分不清，王灼《碧鸡漫志》专门立论“水调”乃调名：

> 水调歌，《理道要诀》所载唐乐曲，南吕商时号水调。予数见唐人说水调，各有不同。予因疑水调非曲名，乃俗呼音调之异名，今决矣。按《隋唐嘉话》：炀帝凿汴河，自制《水调歌》。即是水调中制歌也。世以今曲《水调歌》为炀帝自制，今曲乃中吕调，而唐所谓南吕商，则今俗呼中管林锺商也。《脞说》云：“水调《河传》，炀帝将幸江都时所制，声韵悲切，帝喜之。乐工王令言谓其弟子曰：不返矣。水调《河传》，但有去声。”此说与《安公子》事相类，盖水调中《河传》也。[①]

王灼认为隋炀帝制水调歌之意是“水调中制歌也”，并据《理道要诀》认定水调乃唐乐曲南吕商。《理道要诀》一书为杜佑所撰，杜佑撰《通典》二百卷，为方便阅读摘录其纲要而成《理道要诀》十卷，现已亡佚。王灼征引《理道要诀》内容与上引《唐会要》一致，即在盛唐之时，南吕商调被称为水调。王灼还将宋代水调与唐代做了对比，“世以今曲《水调歌》为炀帝自制，今曲乃中吕调，而唐所谓南吕商，则今俗呼中管林钟商也”。宋代的《水调歌》不入水调，而入中吕调，唐代的水调，即南吕商，在宋代被称为中管林钟商。如果宋代的《水调歌》亦源于炀帝所制，却不入水调，那么《水调歌》流传情况至少有两种，或者在唐代时入水调，至宋改入中吕调，或者存在两种调式的《水调歌》，一种是水调，一种是中吕调。王灼关于水调称谓变化一说受到后人指正，凌廷堪《燕乐考原》有论：

> 又案，《碧鸡漫志》：《理道要诀》所载唐乐曲，南吕商时号水调，今曲水调乃中吕调，而唐所谓南吕商，则今俗呼中管林钟商也。又云，《理道要诀》凌波神一在南吕商，云时号水调，今南吕商则俗呼中管林钟商也。考南渡燕乐七商，亦用黄钟以下七律，南吕商高于夷则商一律，故谓之中管林钟商，若唐人所谓南吕商者，乃歇指调，晦

① 王灼撰，岳珍校正《碧鸡漫志校正》卷四，巴蜀书社，2000，第96页。

叔盖未之知耳。据《理道要诀》所云水调，乃南吕商之别名，非曲名也。[①]

凌廷堪承认“水调”是调名，但他同时指出王灼之误，唐代的水调在宋代并非称为中管林钟商，而是称为歇指调。他另在“歇指调”后按曰：“《碧鸡漫志》唐南吕商，时号水调。故《乐章集》（倾杯乐）一旁注散水调，一旁注水调也。”那么，据凌廷堪的观点，由唐至宋水调的称谓情况即为：在唐代水调又名南吕商，至宋被称为歇指调。

《新唐书·礼乐志》载唐代“凡所谓俗乐者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫；越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商；大食角、高大食角，双角，小食角、歇指角、林钟角、越角为七角；中吕调、正平调、高平调、仙吕调，黄钟羽、般涉调、高般涉为七羽。”[②] 与“水调”相关的南吕商、中管林钟商、歇指调皆属燕乐二十八调中的商调。郭茂倩《乐府诗集》引《乐苑》曰：“《水调》，商调曲也。”[③] 如此来得更为简单明了些。

将水调归之于商调，解决了调式属性问题，但在实际演奏中情况似乎更为复杂，林谦三《东亚乐器考》载：

> 大食调就是后世的大食调，水调也用这型。
>
> 双调、水调、盘涉调，却和后世的同名调迥非一事，另是所谓三秘调。[④]
>
> 商调的宫调化或徵调化——壹越调、双调在唐乐分明属商调，和宫调的沙陀调是不同调性的。返风香调通乎三钧，商调之外可以弹奏宫调徵调的，却改变本是商调的双调曲为宫调曲，改变同属商调的水调曲为徵调曲来弹奏，与正统的乐调原义相悖。[⑤]

林谦三指出唐代的“双调、水调、盘涉调”“和后世的同名调迥非一事”，那么，宋人所讨论的水调与唐代水调可能毫无关联，不仅如此，真

① 哈尔滨师范大学古籍整理研究室编《燕乐三书》，凌廷堪《燕乐考原》卷三，黑龙江人民出版社，1986，第53页。

② 《新唐书》卷二十二，中华书局，1975，第473页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，第1114页。

④ 林谦三著、钱稻孙译《东亚乐器考》，第184页。

⑤ 林谦三著、钱稻孙译《东亚乐器考》，第278页。

正演奏起来变化更大，会“改变同属商调的水调曲为徵调曲来弹奏”。按林谦三所言，唐后有关“水调”之论可能都值得商榷了。

二 “水调”的演变情况

“水调”作为调式名，亦有一些生动事例，如张唐英《蜀梼杌》有载：

> 九月，驻军西县。自西县还至益昌，泛舟巡阆中，舟子皆衣锦绣。（王）衍自制水调《银汉曲》，命乐工歌之。郡民何康女有美色，将嫁，衍取之。赐其夫家百缣，其夫一恸而卒。①

张唐英《蜀梼杌》记载了后蜀后主王衍自制水调《银汉曲》一事。武三思《仙鹤篇》诗中有“琴中作曲从来易，鼓里传声有甚难。夜夜恒飞银汉曲，朝朝常饮玉池澜”② 诗句，可见，在唐代有《银汉曲》之曲名，但是并未有《水调银汉曲》之曲名。那么，王衍所制应为入水调之《银汉曲》。王灼《碧鸡漫志》对此事亦断曰：“此水调中制银汉曲也。”《太平广记》中也有关于吹曲“入水调”的记载：

> 邻居召至者甚惭悔，白于众曰：“独孤村落幽处，城郭稀至，音乐之类，率所不通。”会客同诮责之，独孤生不答，但微笑而已。李生曰：“公如是，是轻薄为？复是好手？”独孤生乃徐曰：“公安知仆不会也？”坐客皆为李生改容谢之。独孤曰：“公试吹《凉州》。”至曲终，独孤生曰：“公亦甚能妙，然声调杂夷乐，得无有龟兹之侣乎？”李生大骇，起拜曰：“丈人神绝，某亦不自知，本师实龟兹人也。”又曰：“第十三叠误入水调，足下知之乎？”李生曰：“某顽蒙，实不觉。”独孤生乃取吹之。李生更有一笛，拂拭以进。独孤视之曰：“此都不堪取，执者粗通耳。”乃换之，曰：“此至入破，必裂，得无吝惜否？”李生曰：“不敢。”遂吹，声发入云，四座震慄，李生蹙措不敢动。至第十三叠，揭示谬误之处，敬伏将拜。及入破，笛遂败

① 张唐英：《蜀梼杌》卷上，影印文渊阁《四库全书》第464册，商务印书馆，1983，第229页。

② 彭定求等编《全唐诗》卷八〇，中华书局，1999，第864页。

裂，不复终曲。李生再拜，众皆贴息，乃散。[①]

《太平广记》所载出自《逸史》。居住在荒僻之地的独孤生是个精通音乐的高人，当李生吹奏《梁州》之时，他立刻听出"第十三叠误入水调"，李生等人佩服至极。这里的水调显然是指调式，而非曲名。

唐代还有"新水调"，郭茂倩《乐府诗集》曰："唐又有新水调，亦商调曲也。"[②] 白居易诗《看采菱》："菱池如镜净无波，白点花稀青角多。时唱一声新水调，谩人道是采菱歌。"[③] 白居易听到的新水调类似于《采菱歌》。南朝梁武帝改制西曲，作《江南弄》七曲，《采菱曲》是其中一曲，《采菱》属清商曲。唐代音乐的主体是燕乐，燕乐是隋唐时期用作宴飨的新俗乐。燕乐新声虽然与流行于南朝的清商乐分属于不同的音乐体系，但燕乐是在清商乐的基础上与胡乐融合而成的，所以并没有完全脱离清乐的影响。如王溥《唐会要》载："贞观中，有裴神符者，妙解琵琶，作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之。"[④]《胜蛮奴》等曲在音乐上保留了清美淡雅的清乐特质，深受唐太宗的喜爱。唐代流行的燕乐受到清商乐的影响，唐代产生的"新水调"带有清商乐的特点也是自然。

姜夔曾向朝廷进《大乐议》，"其议古乐止用十二宫"提到了"新水调"："若郑译之八十四调，出于苏祗婆之琵琶。大食、小食、般涉者，胡语；《伊州》、《石州》、《甘州》、《婆罗门》者，胡曲；《绿腰》、《诞黄龙》、《新水调》者，华声而用胡乐之节奏。"[⑤] "华声"一词含义比较模糊，应指流传至宋代的传统的中原汉乐，这一点倒是与白居易诗中类似《采菱曲》的新水调符合。《乐府诗集》"清商曲辞"题解曰："后魏孝文讨淮汉，宣武定寿春，收其声伎，得江左所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓之清商乐。"[⑥]《采菱曲》所属的清商乐显然是产生于中国、流传至唐宋的音乐，是典型的"华声"。姜夔所言"新水调"具有"华声"之特点表明，宋代的新水

① 李昉：《太平广记·乐二》卷二〇四，中华书局，1961，第1553～1554页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，第1115页。
③ 白居易撰、谢思炜校注《白居易诗集校注》，中华书局，2006，第2206页。
④ 王溥：《唐会要》卷三三，第610页。
⑤ 《宋史》卷一百三十一，中华书局，1977，第3052页。
⑥ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十四，第638页。

调与唐代的新水调是一脉相承的。至于“胡乐之节奏”，《新唐书·武平一传》有载：

后宴两仪殿，帝命后兄光禄少卿婴监酒，婴滑稽敏给，诏学士嘲之，婴能抗数人。酒酣，胡人袜子、何懿等唱“合生”，歌言浅秽，因倨肆，欲夺司农少卿宋廷瑜赐鱼。平一上书谏曰：“……伏见胡乐施于声律，本备四夷之数，比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺。始自王公，稍及闾巷，妖伎胡人、街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰‘合生’。昔齐衰，有《行伴侣》，陈灭，有《玉树后庭花》，趋数骜僻，皆亡国之音。夫礼慊而不进即销，乐流而不反则放。臣愿屏流僻，崇肃雍，凡胡乐，备四夷外，一皆罢遣。况两仪、承庆殿者，陛下受朝听讼之所，比大飨群臣，不容以倡优媟狎亏污邦典。若听政之暇，苟玩耳目，自当奏之后廷可也。”不纳。[1]

武平一上谏请求“凡胡乐，备四夷外，一皆罢遣”，但未被采纳。此段记载中武平一毫不留情地批评了胡乐，“异曲新声，哀思淫溺”，并且“妖伎胡人、街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰‘合生’”。可见，在武平一看来胡人所歌是浅秽淫溺的新声，他们不重礼法，在市井载歌载舞。亦知，初唐时期胡乐已经传入朝廷，很快被接受，并且颇受欢迎，因此才引起了诸如武平一等人的反感和担忧。叶子奇《草木子》有曰：“俗乐多胡乐也，声皆宏大雄厉；古乐声皆平和。”[2] 那么，“胡乐之节奏”应该不同于汉乐的舒缓平和，而更为激烈雄劲。姜夔进议所及之《新水调》虽然不是调式，但其深受胡乐影响的特点，与隋唐以来中原音乐发展的整体趋势是一致的，此《新水调》带有唐《新水调》的特点，但也明显融入了胡乐的因素。新水调也简称“新水”，此称谓宋代亦沿用，如王之道《玉楼春》（和令升正月五日会客）有“不知弦管催新水，但见飘飘萦舞袂”[3] 句；张孝祥《菩萨蛮》（赠筝妓）有“琢成红玉纤纤指，十三弦上调新水。一弄入云声，月明天更青”[4] 句。

宋词中亦出现《散水调》，但仅见于柳永《散水调》（倾杯乐）一首。

---

① 《新唐书》卷一百一十九，第4295页。

② 叶子奇：《草木子》卷之二上，《元明史料笔记丛刊》，中华书局，1959，第21页。

③ 唐圭璋编《全宋词》，中华书局，1999，第1449页。

④ 唐圭璋编《全宋词》，第2206页。

《散水调》更多的是出现于宋元南北剧之中，沈雄《古今词话·词品》言："所谓宫调者，黄钟宫、南吕宫、无射宫、中吕宫、正宫、仙吕宫、歇指调、高平调、大石调、小石调、正平调、越调、商调，此十三条曲律也。以南北剧引用诗余较之，尚有林钟宫、双调、般涉调、道宫、散水调、琴调，共一十九条。"① 与词调相比，南北剧多出十九个宫调，"散水调"是其中之一。

此外，宋词中还有《新水令》，如吴文英作《新雁过妆楼》，词序曰："中秋后一夕，李方庵月庭延客，命小妓过新水令，坐间赋词。""过新水令"即用新水令演唱一遍，吴文英为之作词。《新水令》更多出现在元散曲和杂剧中，如关汉卿、马致远、张养浩、《汉宫秋》、《救风尘》等名家名作中常见此调，且在元杂剧中明确标明《新水令》属双调。

散曲中还有一种"沉水调"，顾起元《客座赘语》言："里衖童孺妇媪之所喜闻者，旧惟有《傍妆台》、《驻云飞》、《耍孩儿》、《皂罗袍》、《醉太平》、《西江月》诸小令，其后益以《河西六娘子》、《闹五更》、《罗江怨》、《山坡羊》。《山坡羊》有沉水调，有数落，已为淫靡矣。"② 方以智《听黔调山坡羊》诗后按曰："山坡羊本起自燕秦边关，后传江南，法家谱之，曰沉水调，流至黔阳，别成一调，湖北多弹之。"③ "沉水调"似乎更具地方色彩，仅在江南地区流行，而且是专门演唱《山坡羊》所用。

调式的流传与曲调的流传不同，曲调的流传往往不离曲调创制本事，如隋炀帝制水调歌乃河工劳歌，虽未有歌辞留存，但其内容想必悲苦哀伤，前举《水调》作为曲名之流传事例，玄宗听《水调歌》而难自持，永新唱《水调歌》被韦青认出，杨花飞唱《水调》规劝南唐元宗李璟，等等，所唱内容有异，但其风格基本一致，皆为哀伤悲苦。因此，这些都可以看作隋炀帝所制《水调歌》曲调的流传样式。相比较而言，调式的流传在文学形态上的表现不很明显，唐乐府中的新水调，词调中的散水调，散曲和杂剧中的新水令、沉水调，与隋炀帝凿汴河制《水调》一事没有任何关联，已经完全隶属于音乐范畴，是一种演唱方式的规范和演变，至于入其调式的歌辞的内容、风格，甚至体式，则没有规定性。

---

① 沈雄：《古今词话》词品上卷，唐圭璋《词话丛编》，中华书局，1986，第829页。

② 顾起元：《客座赘语》卷九，《元明史料笔记丛刊》，中华书局，1959，第302页。

③ 卓尔堪：《遗民诗》卷六，清康熙刻本。

三 水调与《河传》

郭茂倩《乐府诗集》“水调”题解曰：“旧说，《水调河传》，隋炀帝幸江都时所制。”[①] 关于《河传》一曲的由来，沈雄《古今词话·词辨》云：

> 旧记河传为隋炀帝开汴河所制劳歌也，其声犯角，词多失传。《海山记》曰：炀帝宫中障壁有广陵图，帝视之“移时不能举步。谓萧后曰：‘朕不爱此画，为思旧游处。’爰指图中山水，及入村落寺院，历历皆在目前。”昔年征陈主日游此。及幸江都，作泛龙舟词，歌龙女曲，创柳隄迷楼，设锦帆殿脚，此河传乃后人所造劳歌也。[②]

按沈雄所言，隋炀帝开汴河、幸江都之举，缘于其对广陵的怀旧，河传“乃后人所造劳歌也”。河传所制时间，一说“幸江都时”，一说“开汴河”时，其实隋炀帝做此二事皆在大业元年（公元605年），歌曲的创作固非一时一刻，宽泛说来，此曲即是大业元年创制。《隋书·炀帝纪》：“（大业元年三月）庚申，遣黄门侍郎王弘、上仪同于士澄往江南采木，造龙舟、凤䑠、黄龙、赤舰、楼船等数万艘。……八月壬寅，上御龙舟，幸江都。以左武卫大将军郭衍为前军，右武卫大将军李景为后军。文武官五品已上给楼船，九品已上给黄蔑。舳舻相接，二百余里。”[③] 可见，在炀帝幸江都这一事件中，有着丰富的音乐活动，据船工劳歌而作《河传》，以所乘龙舟为名而作《泛龙舟》，等等，都与之相关。沈雄未论及《河传》所属调式，仅言“其声犯角，词多失传”，犯声是指演唱时的变调，“犯角”意为转为角调曲。杨慎《词品》有言：“乐府有穆护砂，隋朝曲也。与水调、河传同时，皆隋开汴河时，词人所制劳歌也。其声犯角。其后至今讹砂为煞云。予尝有诗云：‘桃根桃叶最夭斜，水调河传穆护砂。无限江南新乐府，陈朝独赏后庭花。’”[④] 杨慎亦称河传“其声犯角”。阮阅《诗话总龟前集》则将其作为谶言之作：“旧说《水调河传》，隋炀帝将幸

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，第1114页。

② 沈雄：《古今词话》词辨上卷，唐圭璋《词话丛编》，中华书局，1986，第917页。

③ 《隋书》卷三，中华书局，1973，第63～65页。

④ 杨慎：《词品》卷一，唐圭璋《词话丛编》，中华书局，1986，第423页。

江都宫时所制。曲成奏之，声韵悲切，炀帝喜之，乐工王令言闻而正之，谓其弟子曰：‘不返矣。’后竟如其说。或诘其何知，曰：‘《水调河传》但有去声。’”[1]《乐府诗集》“杂曲歌辞”曰：“故萧齐之将亡也。有《伴侣》；高齐之将亡也，有《无愁》；陈之将亡也，有《玉树后庭花》；隋之将亡也，有《泛龙舟》。所谓烦手淫声，争新怨衰，此又新声之弊也。”[2]《泛龙舟》和《河传》都是彼时所作，郭茂倩视《泛龙舟》为亡国之音，与《河传》的谶言之作可谓殊途同归。《河传》的“但有去声”与“其声犯角”属音乐特性，与《玉树后庭花》等曲的“淫声”“怨哀”不完全一致，基本不涉及歌辞内容和情感，而仅就乐调而言。

对于水调《河传》也有一些争议，争议的焦点在于水调与《河传》是指两个不同的曲调，还是指一个曲调，即入水调的《河传》。任半塘《唐声诗》“水调”杂考曰：“曰‘水调河传’，乃二曲名，非河传属于水调。”[3] 王灼《碧鸡漫志》引《脞说》关于水调河传的载录后，断曰：“此说与《安公子》事相类，盖水调中《河传》也。”并进一步指出《河传》所用宫调，“《河传》，唐词存者二，其一属南吕宫，凡前段平韵，后仄韵。其一乃今《怨王孙》曲，属无射宫。以此知炀帝所制《河传》，不传已久。然欧阳永叔所集词内，《河传》附越调，亦《怨王孙》曲。今世《河传》，乃仙吕调，皆令也。”[4] 王灼此段话已然说明《河传》入水调。前已知在唐代南吕商又名水调，“南吕商”简言之就是以南吕为宫音，并且商音为主音。王灼称唐代所传《河传》，“其一属南吕宫”，南吕商本身就属于南吕宫。由此，则《河传》所用宫调对应的即是水调。

前引源博雅《博雅笛谱》，水调曲下有五首曲子，包括与《河传》同时期创作的《泛龙舟》，藤原师长《仁智要录》筝谱也将《泛龙舟》归入水调，但均未收《河传》。原因正如王灼所言，隋炀帝所制入水调之《河传》流传不久，可能未及传入日本，甚而至今未见一首隋炀帝所制《河传》曲辞。而唐代另有一种“属无射宫”的《河传》，实乃《怨王孙曲》。《太平广记》记载一事，出于《北梦琐言》：“唐乾符中，绵竹王俳优者有

---

① 阮阅：《诗话总龟前集·乐府门》卷四十二，影印文渊阁《四库全书》第1478册，商务印书馆，1983，第606页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷六十一，第884~885页。

③ 任半塘：《唐声诗》，第364页。

④ 王灼撰、岳珍校正《碧鸡漫志校正》卷四，第96~97页。

巨力。每遇府中食军宴，客先呈百戏，王生腰背一船，船中载十二人，舞《河传》一曲，略无困乏。”[①] 大力士“王生”每到宴会，都会一人拖船，“船中载十二人，舞《河传》一曲”，王生所舞《河传》，源于隋炀帝所制无疑，其表演亦是船工劳动之态。只是未交代所用宫调，不知是水调《河传》，还是“无射宫”《河传》。综上可知，流传在唐代的《河传》至少有两种，一种属水调，一种是“无射宫”《怨王孙曲》。

王灼《碧鸡漫志》亦言《河传》流传至宋代仍是两种，一种是属越调的《怨王孙》曲，一种是仙吕调的小令。凌廷堪《燕乐考原》补充道：“《碧鸡漫志》欧阳永叔所集词，内河传附越调，亦名怨王孙曲。……唐人所谓黄钟商即越调，南宋黄钟商则大石调也。”[②] 而关于宋词中的《河传》小令，诸多词论家认为并非源于隋炀帝的《河传》，而是创自于温庭筠，陈廷焯《白雨斋词话》“飞卿河传”条：“河传一调，最难合拍。飞卿振其蒙。五代而后，便成绝响。”[③] 蔡嵩云《柯亭词论》“河传创自飞卿”条：“河传调，创自飞卿。其后变体甚繁，《花间集》所载数家，圆转宛折，均逊温体。此调句法长短参差相间，温体配合最为适宜。”[④] 此说与王灼不同，其与隋炀帝水调是否有关，尚不能确定，留待方家置论。

① 李昉：《太平广记·骁勇二》卷一九二，第1441页。
② 哈尔滨师范大学古籍整理研究室编《燕乐三书》，凌廷堪：《燕乐考原》卷三，第57页。
③ 陈廷焯：《白雨斋词话》卷七，唐圭璋《词话丛编》，中华书局，1986，第3942页。
④ 蔡嵩云：《柯亭词论》，唐圭璋《词话丛编》，中华书局，1986，第4915页。

文学论述



乐府《四时歌》所形塑的“四季原型”及其意义*

廖美玉（台湾，逢甲大学中国文学系，40724）

摘　要：乐府《四时歌》分别以春、夏、秋、冬为题被记录下来，经由歌诗的吟咏与传唱，不断地被后世仿拟、续写、重释，乃由个别事件而汇聚成为四季的故事。本文先从郊祀、子夜与白紵的性质与发展，考索汉唐乐府诗中的四时之歌；再具体检视郭茂倩《乐府诗集》中的《四时歌》七十五首，归纳出四季主题并罗列各季物候与女性词丛，确认“性别与家园”为四时书写的核心内容，据以建构出“四季原型”；再进一层分析此一“四季原型”所映现的意义。相对于西方以神话与英雄为核心所建构的四季原型，汉唐乐府所映现的是另一种层次的四季原型，显然更能跳脱对立面所造成的紧张关系，也更符合自然法则而具有中国甚至是东方的特性。

关键词：乐府　四时歌　青春　女性　四季原型

作者简介：廖美玉，女，文学博士，现为台湾逢甲大学中文系教授兼唐代研究中心主任。曾任成功大学中文系教授兼主任、逢甲大学人文社会学院长、台湾“中国唐代学会”会长等职务。专业方向为中国古典诗学、唐代文学、台湾古典诗学。主要著作有《回车：中古诗人的生命印记》《中古诗人夜未眠》等，编撰有《台湾古典诗选注：区域与城市》（合著）、《台湾古典文学大事年表·明清编》等。

* 基金项目：本文系“科技部”2015年度三年期专题研究计划“时序、物理与民生——建构唐代物候诗学的思考路径”（MOST 104－2410－H－035－032－MY3）部分成果。

一 前言

有关“四时”的研究，汉儒对四时的诠释，形塑出学术传统上极为繁富的天人论述。[①] 六朝文论着重在四时物候对创作的引发，包括陆机《文赋》、刘勰《文心雕龙·物色》、锺嵘《诗品》，都关注到人的情绪受到四时物候的牵引，建构出诗人的四季谱系。[②] 近人研究则发展出伤春悲秋的抒情传统，如松浦友久《中国诗歌原理》认为“开始于公元前三世纪的中国的‘悲秋’诗的谱系，以及与之相应的‘惜春’诗的谱系，在人世间普遍的‘围绕着春秋的时间意识’的诗歌创作一点上，大概可以肯定是最为鲜明而又丰富的谱系之一。”[③] 相关研究论述虽多，大抵聚焦在春、秋两季，[④] 较缺乏对四季的完整讨论。

西方在强大的神话背景下，弗莱《文学的原型》提出的“四季原型”：其一为黎明，春与生之局面，对应传奇与大多数狂放不羁的诗歌之原型；其二为天顶，夏与婚姻或胜利之局面，对应喜剧、田园诗与牧歌之原型；其三为日落，秋与死之局面，对应悲剧与挽歌之原型；其四为黑暗，对应

① 如董仲舒《春秋繁露·四时之副》的“天之道，春暖以生，夏暑以养，秋清以杀，冬寒以藏。暖暑清寒，异气而同功，皆天之所以成岁也。”董仲舒著，赖炎元注释《春秋繁露今注今译》卷十三，台湾商务印书馆，2010，第374页。

② 如陆机《文赋》的“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜，志眇眇而临云”（陆机著，张少康集释《文赋集释》，人民出版社，2006，第20页）；刘勰《文心雕龙·物色》的“献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝。天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心。况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉!”（刘勰著，周振甫注《文心雕龙注释》，里仁出版社，2007，第845页。）人的情绪明显受到四时物候的牵引。相形之下，锺嵘《诗品》的“若乃春风春鸟、秋月秋蝉、夏云暑雨、冬月初寒，斯四候之感诸诗者也。”（锺嵘著，曹旭笺注《诗品笺注》，人民出版社，2009，第28页。）

③ 〔日〕松浦友久著、孙昌武等译《中国诗歌原理》，洪叶文化，1993，第40页。

④ 如何寄澎《悲秋——中国文学传统中时空意识的一种典型》，《台大中文学报》1995年第7期；〔法〕郁白著，叶萧、全志刚译《悲秋：古诗论情·引言》，广西师范大学出版社，2004；萧驰：《“书写声音”中的群与我，情与感：〈古诗十九首〉诗学特质与坐标意义的再检讨》，《中国文哲研究集刊》（30），2007，第45~85页，等。笔者持续关注在春天，撰有《春天之歌——张若虚〈春江花月夜〉的生成及其诗学意义》，《乐府学》第九辑，社会科学文献出版社，2014，第213~231页、《演绎春天——元白〈梦游春〉的私情与共感》，《国文学报》2013年第54期。

嘲讽文学之原型。[①] 由于弗莱以叙事文学为讨论重点，在《批评的剖析》把春季的传奇与夏季的喜剧加以调整，使四季的叙述结构依序分为喜剧、浪漫故事、悲剧、反讽与讽刺，并从对立的角度加以诠解："大自然循环中的诸对立面与英雄和敌人的对立相似。把敌人比作冬天、黑暗、混沌、贫瘠、衰老以及即将灭亡的生命；而英雄则与春天、黎明、秩序、富饶、青春以及朝气蓬勃的活力相联系。"[②] 关注在英雄的诞生、奋斗与死亡。杨玉成《田园组曲：论陶渊明〈归园田居〉五首》把弗莱四季原型的观点运用在陶诗研究，认为"中国文学中四季意识最清楚的莫过于陶诗，甚至形成'四季原型'的结构模式"，推阐出《归园田居》五首是英雄（主人公）的诞生、扩张、转折、死亡、毁灭与另一个循环的开始。[③] 上述汉魏六朝或西方原型论述，都不免过于强调人的想象力与主体性，文学性的创作为多，也因而疏离了自然的本来样貌。

事实上，每一年都要面对的四季循环，既是亘古如斯而又日新月异，情感表现是偶然而且个别的，却在不同人的身上不断地重复验证，也不断生发共鸣。经由诗歌的吟咏与传唱，更不断地被后世仿拟、续写、重释，更多的读者与作者共同汇聚成一股流传久远的巨流，散发出绵长的感染力。由此来看民间色彩浓厚的乐府诗，郭茂倩《乐府诗集》收录有清商曲辞之吴声歌曲《子夜四时歌》《子夜变歌》，《舞曲歌辞五·杂舞四》收录有《四时白纻歌》[④]，总计春季有三十一首，夏季有三十首，秋季有二十八首，冬季有二十七首，夜歌一首。笔者完成《乐府〈四时歌〉所映现的世界图式》一文，[⑤] 乃更进一步从"四季原型"的视角加以分析，尝试在西

① Northrop Frye（1912～1991）著，高锦雪译《文学的原型》，《中外文学》1978 年第 10 期，第 50～63 页、第 59 页。

② 〔加拿大〕诺思洛普·弗莱著，陈慧等译《批评的剖析》，百花文艺出版社，1999，第 227 页。

③ 杨玉成：《田园组曲：论陶渊明〈归园田居〉五首》指出：《归园田居》五首"第一首归返田园，是英雄（主人公）的诞生，一个乌托邦乐园（桃花源）的创造，洋溢春之气息（桃李）。第二首就像夏季，是英雄的扩张（我土日已广），隐含紧张感。第三首是中间转折，宁静澄明，各种力量达到平衡。第四首以死亡（死没无复余）、城市毁灭（一世异朝市）为主题，死亡传统上属于秋季，是悲剧和回忆的季节。第五首进入黑暗的冬季（深夜），毁灭的状态，然而也展现新生的契机，苦中作乐，开启另一个循环。"《国文学志》2000 年第 4 期，第 193～231 页，第 226～227 页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十四，里仁书局，1984，《清商曲辞·吴声歌曲一》、卷四十五《清商曲辞·吴声歌曲二》，第 639～655 页。

⑤ 廖美玉：《乐府〈四时歌〉所映现的世界图式》，《乐府学》第十二辑，社会科学文献出版社，2015，第 227～245 页。

方讲究英雄人物的成败故事之外，跳脱对立面所造成的紧张关系，形构出具有东方色调的四季原型。

二　郊祀、子夜与白紵——汉唐乐府诗中的四时之歌

汉唐乐府诗中的四时之歌，主要出现在郊庙歌辞的郊祀歌《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》，与清商曲辞的吴声歌曲《子夜四时歌》《四时白紵歌》，前者为京洛的朝廷礼乐，后者为江左游曲/变曲。司马迁《史记·乐书》云：

> 汉家常以正月上辛祠太一甘泉，以昏时夜祠，到明而终。常有流星经于祠坛上。使僮男僮女七十人俱歌。春歌《青阳》，夏歌《朱明》，秋歌《西皞》，冬歌《玄冥》。世多有，故不论。（《索隐》曰：言四时歌多有其词，故此不论载。）①

皇室在正月的夜晚举行郊祀，由七十僮男僮女依四季次序而歌《青阳》《朱明》《西皞》《玄冥》，且成常态。班固《汉书·礼乐志》载明："四时舞者，孝文所作，以示天下之安和也。……诸帝庙皆常奏文始、四时、五行舞云。"② 可见四时之祀乃有歌有舞。《汉书·礼乐志》所载郊歌歌有十八章，于四时歌特别标署为《青阳》三邹子乐、《朱明》四邹子乐、《西颢》五邹子乐、《玄冥》六邹子乐，王福利《汉郊祀歌中"邹子乐"的含义及其相关问题》即指出："当西汉时期，四时祭歌之词是相当普遍、为人所周知的"，并考证汉时"邹子"专指邹衍，对董仲舒学说影响很大，而汉郊祀四时歌中的"邹子乐"乃"四时祭歌演唱时所奏乐名"。③

细读郊祀四时歌的文本，四首都是五言六韵。《青阳》由四个仄声韵转二个平声韵，其色青，冬去春回的征兆展现在青阳与春雷，以"青阳开动"发端，继之以"霆声发荣"，光照与雨水为万物滋生所必需的条件，尤着重在对"根荄""夭胎"的护持，由"膏润并爱"引发"枯槁复产"的生机，且具有"众庶熙熙""群生啿啿"的普及性，结尾的"春祺"更成为沿用至

---

① 司马迁：《史记》卷二十四，鼎文书局，1983，第1178页。

② 班固：《汉书》卷二十二，鼎文书局，1983，第1044页。

③ 王福利：《汉郊祀歌中"邹子乐"的含义及其相关问题》，《乐府学》第三辑，学苑出版社，2008，第91~117页。

今的祝祷词。《朱明》由两个仄声韵转四个平声韵，其色朱，由春入夏，以“朱明盛长”发端，借“桐生茂豫”表达出万物蓬勃的景象，艳阳高照加速了作物的成熟，尤着重在“敷华就实”的甫田阜昌，同时满足了神与人的饱食需求，结尾的“传世无疆”确保了人类的永续生存。《西颢》全为仄声韵，其色白，以“西颢沆砀”发端，尤着重在“秋气肃杀”的收成与廓清之功，既有“含秀垂颖”的岁功，也有妖孽畏威、四貉慕德的正向力量。《玄冥》由二个平声韵转四个仄声韵，其色黑，以“玄冥陵阴”发端，动植物完成了四时一轮的生长周期，再度归于沉寂，人类社会除了获得存粮，尤着重在返本工夫上，革除邪异，条理信义，以“抱素怀朴”而获得重新出发的契机。[①]这一组四时祀歌，体现人类为大自然的一分子，配合着自然的运动，善用大自然的资源，善体大自然的运作规则，由春而夏的仄声渐减平声增，入秋而全用仄声，至冬则保留二平声，亦可见人类生存处境的严肃性。年复一年的生长作息、返本自省，毫不懈怠，乃能确保人类生存的永续性。

相较于京洛祀歌的严肃规律性，江南吴歌的四时吟咏，以晋室南渡的时空背景，展现出不同的调性，以及更为宽广的创作空间。唐·房玄龄（579~648）等撰《晋书·乐志》云：

> 吴歌杂曲，并出江南。东晋已来，稍有增广。其始皆徒歌，既而被之管弦。盖自永嘉渡江之后，下及梁、陈，咸都建业，吴声歌曲起于此也。[②]

汉魏以来的旧曲古调，随着晋室流亡而传播江南，已有增广，郭茂倩《乐府诗集·清商曲辞一》引王僧虔“情变听改”之言，隋文帝善其节奏，以为“华夏正声”，仍有“去其哀怨”之作为，亦可推知江南吴歌之异于京洛祀歌的调性。[③] 检阅有关《子夜歌》的记载，明显聚焦在晋室南渡的历史转折点上，梁．沈约（441~513）《宋书·乐志》有“鬼歌子夜”之称，云：

> 晋孝武太元中，琅琊王轲之家有鬼歌子夜，殷允为豫章，豫章侨人庾僧虔家亦有鬼歌子夜。[④]

---

① 《青阳》《朱明》《西皞》《玄冥》四诗文本，见郭茂倩《乐府诗集》卷一，第3~4页。

② 房玄龄等撰《晋书》卷二十三，鼎文书局，1983，第716页。

③ 廖美玉：《唐代〈江南〉诸曲的转化、记忆与书写》，对南音与华夏正音有较详细讨论。《文与哲》2011年第19期，第87~116页。

④ 《宋书》卷十九，鼎文书局，1983，第549页。

把《子夜》歌的背景设定在晋室南渡之初的流亡侨人，共同以“鬼歌子夜”表达流亡的心声。五代刘昫《旧唐书·乐志》则直指为女子所造，云：“《子夜歌》者，晋曲也。晋有女子名子夜，造此声，声过哀苦。”[①]无论是鬼歌、女歌或夜歌，都反映出晋室南渡对人民所造成的冲击之大，可补正史记载所无。

郭茂倩《乐府诗集》收录有《子夜歌》四十二首，大抵为女子思念所欢之辞，以“白日”比喻远行的男性，女子乃在日冥后独自面对不眠的长夜，以“北辰星”的贞定不移自许，在四时流转、物候变换中，反复吟唱着“丝子已复生”“出入见梧子”“莲子何能实”，情词哀苦[②]。再依《乐府诗集·清商曲辞·吴声歌曲》引南朝陈释智匠撰《古今乐录》所载吴声十曲，其一为《子夜》，并有“游曲六曲《子夜四时歌》、《警歌》、《变歌》，并十曲中间游田也”[③]，是目前所见〈子夜四时歌〉的最早著录，且已发展出游曲、变歌等创作空间。郭茂倩又引唐吴兢（670～749）《乐府解题》云：

> 后人更为四时行乐之词，谓之《子夜四时歌》。又有《大子夜歌》、《子夜警歌》、《子夜变歌》，皆曲之变也。[④]

随着南渡时日的推移，《子夜歌》的在地化，内容上从情词哀苦的思妇之辞，蜕变而为四时行乐之歌，是一大突破。尤其从情词哀苦的思妇之辞到四时行乐之歌，必然促成曲调的变化，加上吴声之影响而有游曲与变歌的产生，郭茂倩于《子夜变歌》下引沈约《宋书·乐志》云：“六变诸曲，皆因事制歌。”说明因应内容蜕变而有“因事制歌”的需求，也就出现了“六变”诸曲。郭茂倩又引释智匠《古今乐录》云：“《子夜变歌》前作持子送，后作欢娱我送。《子夜警歌》无送声，仍作变，故呼为变头，谓六变之首也。”有关变歌、游曲、六变、变头等释读，学者所论虽有出入，如王运熙《吴声西曲杂考》第四节《子夜杂曲考》认为“变曲”是指“从旧有曲调中变化出来的新声”[⑤]，朱刚《六朝吴歌“变曲”考论》则认为“变曲”是指“同调复奏所构成之组曲”，借由一支曲子的反复演

---

① 《旧唐书》卷二十九，鼎文书局，1983，第1064页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十四，第641～644页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十四，第640页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十四，第641页。

⑤ 王运熙：《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2006，第60页。

奏，“歌辞可以获得足够的长度，以适应叙事、抒情、描写等各种表达的需要”，可以铺叙比较复杂的内容。[①] 朱刚又在《乐府诗换韵与乐曲的关系》中释读《子夜》曲的“六变”形式：“由《子夜警歌》领起，接着《子夜四时歌》（分为4首）和《子夜变歌》，正好是‘六变’，此是《子夜》一曲复奏了6次”，更进一步解释《子夜》曲的“六变”，可以放在一起演唱，分散了则是“游曲”[②]。不论是从旧有曲调中变化出来的新声，或是同一曲调的反复演奏，乃至“变曲”“游曲”的复奏与分散，都意味着《子夜》在曲调上具有更高容受度的新变空间。

至于《白紵》与四时的结合，一般认为是梁武帝本吴歌《白紵》而改作《子夜吴声四时歌》。郭茂倩《乐府诗集·晋白紵舞歌辞》引《乐府解题》云：

> 古词盛称舞者之美，宜及芳时为乐，其誉白紵曰：“质如轻云色如银，制以为袍余作巾，袍以光躯巾拂尘。”[③]

可见《白紵》本用以颂扬舞者之美，尤在于白紵做成的舞衣，质轻色泽光滑，能增加肢体舞动的流畅感，洋溢着“及芳时为乐”的青春气息，唐张籍《白紵歌》乃有“皎皎白紵白且鲜，将作春衣称少年”之吟咏[④]，将白紵与春衣、少年作了连接。郭茂倩又于沈约《四时白紵歌》下引释智匠《古今乐录》所载沈约之言曰：“《白紵》五章，敕臣约造。武帝造后两句。”[⑤] 可见《四时白紵歌》是梁武帝与沈约的共同创作，使《白紵》脱离了原有的舞曲性质，朝着芳时、春衣与少年靠拢。

四季转换、寒暑代谢的自然流转，在晋室南渡后逐渐成为乐府诗的主题，促成了《子夜》与《白紵》的曲调变化。如《礼记·乐记》所云：“乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。”[⑥] 音乐与四时节律的呼应，以及声音所传达的情绪变化，映现在韵律节奏的重复与差异，乃如沈

---

① 朱刚：《六朝吴歌“变曲”考论》，《文史》2000年第1辑。

② 朱刚：《乐府诗换韵与乐曲的关系》，《陕西师范大学学报》2012年第2期；中国人民大学复印报刊资料《中国古代近代文学》2012年第7期。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十五，第797～798页。

④ 彭定求等编《全唐诗》卷二十二，中华书局，1999，第288页。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十六，第806页。

⑥ 郑玄注，孔颖达等疏《礼记正义》卷三十七，重刊宋本十三经注疏，艺文印书馆，1965，第663页。

约《答甄公论》以“四声”与“四季”的搭配：

昔周、孔所以不论四声者，正以春为阳中，德泽不偏，即平声之象；夏草木茂盛，炎炽如火，即上声之象；秋霜凝木落，去根离本，即去声之象；冬天地闭藏，万物尽收，即入声之象。以其四时之中，合有其义，故不标出之耳。①

如前所述，京洛四时祀歌以仄韵为主调，再以平声的增减表现出四季的变化，有其严肃性与规律性。南朝沈约乃以春天的平声之象，夏天的上声之象，秋天的去声之象，冬天的入声之象，各自对应着滋生、茂盛、零落、闭藏的生命周期，发展出相对和谐而稳定的宇宙秩序观。

三　性别与家园——四季原型的建构

在四时的无尽循环中，人事与自然形成永无止息的激荡与纠结，欲望与骚动，纯真与想象，发展出充满诗意的追寻与失落，看似不断重复的生命轨迹，却又充满个别的差异性与不定性，单纯从生活实践中的真情实感，体悟出的四季原型，既有个体生命有限与四时循环不已的纠结与妥协，更能与大自然的规律性与约定性相呼应。

郭茂倩《乐府诗集》《清商曲辞·吴声歌曲》《舞曲歌辞·杂舞》，收录有《子夜四时歌》、《四时白纻歌》共计七十五首②，从汉到唐，形构出以春季为主轴的四时流转，《春歌》所描绘的某些自然界普遍现象，在不同诗篇、不同季节中不断地被复制，以致成为四时书写所共有的符码。检视郭茂倩《乐府诗集》中的《四时歌》七十五首，归纳出四季主题并罗列

---

① ［日］遍照金刚撰，卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考·天·四声论》，中华书局，2006，第303页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，其中《春歌》《夏歌》各二十首，《秋歌》十八首，《冬歌》十七首；梁武帝《子夜四时歌》七首，王金珠《子夜四时歌》八首，唐有王翰《子夜春歌》二首，崔国辅、薛耀各有《子夜冬歌》一首；郭元振《子夜四时歌》六首，李白、陆龟蒙各有《子夜四时歌》四首，《子夜变歌》古辞三首，梁王金珠一首。（卷四十四《清商曲辞·吴声歌曲一》、卷四十五《清商曲辞·吴声歌曲二》，第639～655页）。《舞曲歌辞五·杂舞四》收录有《四时白纻歌》，梁沈约有《春白纻》《夏白纻》《秋白纻》《冬白纻》《夜白纻》，隋炀帝有《东宫春》《江都夏》，虞茂有《江都夏》《长安秋》，唐元稹的《冬白纻歌》（卷五十六，第806页）。

各季物候与女性词丛，说明如下。

（一）春——两性青春恋曲

春歌所出现的物候与女性词丛，有：春风、温风、新风、芳风/流月、春月、初月、明月/春露/春阳、硃光、硃景/山林、春林、春苑、绿苑、春园、春英、初花、春花、林花、锦花、丹华、纷葩、绿荑、丹椒、梅花、柳花、芳草、黄檗/春意、春情/桂酒/春鸟、阳鸟、杜鹃、新燕、雁集渚、燕巢梁/罗裾、罗绮、绣带、红袖、玉钗、舞袖。

春季属于万物滋长与两性青春恋曲，主要是春风、春阳、春月、春花、春鸟与少女、游戏的组合，同时映现出美丽与哀愁。书写有关万物诞生（新风、初月、初花、新燕），以植物的滋长与开花为主，有大面积的林、苑、园，种类有荑、椒、梅、柳、黄檗，颜色有绿、丹、锦、纷葩；动物为鸟，种类有杜鹃、燕、雁。少女的妆饰，材质为丝织品，颜色为红色，绣有图饰，强调装饰性的裾、带、袖。感觉大自然的温馨（珠光、温风、芳风），引发少女的浪漫春意、春情。酒为附属品。

（二）夏——闺中少妇思君

夏歌所出现的物候与女性词丛，有：四面风、远风、无风/夏云/青荷、芙蓉葩、莲子、浮瓜、硃李/含桃已中食/林鹊、夏蝉/罗裳、絺服、轻衣、香巾、叠扇、合欢扇、华妆、红纷妆/兰室、硃堂、凉殿、高台、华簟、珍簟、玉床、玉席、屏帐、双枕/田蚕事已毕、理机缚。

夏季属于华丽家屋与两性婚姻故事，无风（或四面风、远风）也无月，同时映现出缱绻与思念。书写有关花的凋零，动植物的种类不多，植物为荷花与可食性的瓜、李、桃、莲子，动物为鹊与蝉。以华丽家屋摆设为主，建筑空间为室、殿、堂、台，寝具有箪、床、席、枕、帐，材质为玉、竹。少妇为浓妆（华、红粉），服饰着重实用，材质为罗、絺，衣、裳、巾、扇的实用性高，有合欢图饰。工作为田蚕事毕的理机丝。附属品为夏云。

（三）秋——思妇缝制寒衣

秋歌所出现的物候与女性词丛，有：风清、凉风、秋风、金风/明月、秋月、星月、斜月/清露、玉露、白露、秋霜/秋叶零、桐树、梧子/鸿雁、

乳燕、雁、燕、兰鹰、野鸡、雉/大宅、兰房、帷幌、绮帐、罗幌、罗帐/罗裳、寒服、寒衣/砧杵、捣白素。

秋季转向记忆泰始及对国事家事的辩证，主要是秋风、秋月、秋霜、白露与思妇、战争的组合，同时映现出孤寂与无悔。书写有关草木凋零，植物为梧桐树，强调具繁殖性的莲子与梧子。动物的种类增多，有雁、燕等的迁徙性候鸟，以及鹰、野鸡、雉等猎食者与被猎食者。家屋简化为大宅，布置只剩幌与帐。女性服饰只以罗裳概括，工作为砧杵、捣白素，重点为丈夫缝制寒衣，结合时事而把空间拉向家园之外。

（四）冬——思妇等待春还

冬歌所出现的物候与女性词丛，有：朔风、寒风、寒云、严霜、初落雪、霰雨、井水冰、渊冰、素雪、飞雪、积雪、冰川/松柏林、枯林、荒林/寒鸟/叠褥、重衾、华榻、兰烛、炭炉/霜鬓、白发/一唱泰始乐，枯草衔花生；冬林叶落尽，逢春已复曜；葵藿生谷底，倾心不蒙照；白雪停阴冈，丹华耀阳林；（松柏林）经霜不堕地，岁寒无异心；寒蝉已复鸣。

冬季绾合红颜易老与贞心待春还，无花无月，主要是朔风、霜、霰、冰、雪与贞妇的组合，同时映现出毁灭与重生。有关动植物只有松柏与寒鸟。居家设施聚焦在卧室内的榻、褥、衾、烛、炉，女性不再妆饰，反复出现霜鬓、白发。想象岁寒之后，春又回的草花、树芽、葵藿、蝉。

《四时歌》中流转的世界风景，因着不停更新的四时物候，散发着一种看似繁复的四季图像：飘浮开落生灭的风月、花朵、虫鱼和鸟兽，无数的偶然，在日出月落、春去秋来的循环中被体认出必然，而更多带有女性特质的符号和色彩，标示了四季氛围和整体造型。而在人为的社会发展过程中，性别与家园更成为四时书写的核心内容。因此，不同于西方以神话与英雄为核心所建构的四季原型，汉唐乐府所映现的是另一种层次的原型，可据以建构出中国甚至是东方特有的“四季原型”。

四　四季原型所映现的意义

前引沈约《答甄公论》以春为平声之象，夏为上声之象，秋为去声之象，冬为入声之象，毕竟只是具理想性的理论，在实际生活体验中，显然要更为复杂与轇轕。分开来看，这一系列的吴声歌曲，每一首歌都是一种

心情，在不同的时空、被不同的人所吟唱。而当这些歌分别以春、夏、秋、冬为题被记录下来，乃由个别事件而汇聚成为四季的故事。再把四季视为一个整体，把观察的时间由一季拉长为一年，把个别的情绪与事件，累积成故事，再置入历史的长流中，由此进行结构性分析，产生的因果关系与意义如下。

（一）四季原型所构设之性别意义

在前引有关《子夜歌》的解题中，分别有女子名子夜所造、鬼歌子夜、声过哀苦等特质。依晋宋齐辞的《子夜歌》四十二首分析，指涉男性的词为太阳，动物为加上鞍具作为交通工具的马；而指涉女性的词则有落日、长夜、明月、北辰，植物为芙蓉、黄檗、桑蚕，[①] 两性的性别界分颇为清楚。而当《子夜歌》发展为"四时行乐之词"，女性乃成为主角，依四时构设出少女、少妇、思妇与贞妇四种角色，借由行乐之词与哀苦之声的交互参错，映现出更深刻的意涵。

在社会发展的过程中，关涉人类生存与发展的二大要素：农耕或战争，都高度倚赖人力。为了确保家族、种族乃至国家的永续生存，女性被要求承受"无子"的庞大压力，乃至因无子而致"失婚"的悲惨遭遇。《孟子·离娄上》已有："不孝有三，无后为大。舜不告而娶，为无后也。君子以为犹告也。"[②] 然犹是就男性而言；至于《礼记·本命》以"无子，为其绝世也"为妇人七去之一，[③] 则把"无后"的责任划归女性承担。甚至婚姻制度上的一夫多妻制，对女性的规范乃标举"三从"，《仪礼·丧服·子夏传》即云："妇人有三从之义，无专用之道。故未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子。"[④] 使得女性成为社会的附属品，写入正史的女性仅限后妃等特殊个案，文学书写也不外乎贤、贞、烈、妒、悍、美、丑等扁平化女性，此外即是高度概括的庞大闺怨之作。

由此来看乐府《四时歌》的书写，形构出青春时期的女性生命史。从女性适婚年龄写起，其所散发出来的青春气息，服饰上的丝、绣与裾、

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十四，第 641 ~ 644 页。

② 孙奭疏《孟子注疏》卷七，十三经注疏本，艺文印书馆，1982，第 137 ~ 1 页。

③ 孔颖达等正义《礼记正义》卷二十七，第 521 ~ 522 页。

④ 郑玄注，贾公彦疏《仪礼注疏》卷三十，十三经注疏本，艺文印书馆，1982，第 359 ~ 361 页。

带、袖等精心装饰，与花月春风共同谱成春季最美丽的盛景，呼应大自然共有的生命繁衍现象。而随着季节的推移，青春女性未婚之时担心能否嫁得同心人，婚后更以“合欢”“莲子”“梧子”等植物象征心里的企求，夫妻恩爱，勤劳工作，共同养育子女，形构出美满家庭的幸福图像。而当丈夫远行未归时，青春流逝、容颜易老、色衰爱弛等忧虑，以及丈夫另结新欢、塞外苦寒、生死未卜等疑惧，都造成心理上的极度不安全感。如何以短暂的青春欢娱，支撑漫长的孤寂等待，乃成为最严肃的命题。

相对于汉无名文人的无题之作，肆意写出“思君令人老”、“同心而离居，忧伤以终老”、“君谅执高节，贱妾亦何为”、“一心抱区区，惧君不识察”、“努力加餐饭”、“努力爱春华，莫忘欢乐时”等抒情或自勉之辞，乐府《四时歌》显然更具有现实感：四时的物候变化，不同的工作重点，家室的经营布置，乃至个人的服饰装扮，就在日复一日的作息中，身与心随之而逐渐产生变化。最明显的是一天的日月出没，一季的花开花落，各季的物种变化，四季的风向强弱，在冰雪酷寒中归于毁灭，在春风送暖中再度回春。而人也由少女的青春容颜，到少妇的红粉华妆，乃至任由白发滋生；服饰更由丝绣带袖的华美图饰，到巾、扇等实用性配饰，而当不再妆饰时，心理上的自我转换与成长乃在冬季完成。在年复一年的四季循环中，女性完成了与大自然共构的生命史，成为具卓识诗人的创作基调，李白《子夜四时歌》固然展现出历史的高度与深度，如《古意》的“若识二草心，海水亦可量”[①]，杜甫《新婚别》的“仰视百鸟飞，大小必双翔”[②] 等脍炙人口之作，在社会规范的女性形象之外，仍可见自然法则中的女性生命史之一斑。

（二）有无相生、悲喜交集的生命体悟

在庞大的文人闺怨书写中，大幅聚焦在“春女思”所关涉的花月春风，“一厢情愿”仿佛成了女性的重要美德，一成不变而又永无止境的等待，定格成无数女性的共同形象。相形之下，《四时歌》中的生命周期，因为物种的不同，显得更为短暂而纷繁：由早春的梅花开，到梅花落满道、落已尽，然后有梅黄雨细麦秋轻的夏日景观；经由春桃初发红、含露

① 彭定求等编《全唐诗》卷一六七，第1728页。
② 彭定求等编《全唐诗》卷二一七，第2284页。

桃花开未飞、兰叶参差桃半红的时光推移，然后有“含桃已中食”的夏日果实；从芙蓉结叶、奇葩红鲜的夏日风景，到无复莲条时、婉转得莲子，秋季的萧条乃与结子并列。尤其春燕归、新燕弄初调、燕巢梁、双双燕、乳燕飞、望尽南飞燕的生命周期，都在季节流转中完整显现。乃至冬春之交的“枯草衔花生”“冬林叶落尽，逢春已复曜”“白雪停阴冈，丹华耀阳林”的生杀并置，乃能生发出更为丰富的情思内涵，也更能符应自然生命的法则。

因此，在归纳出来的四季原型中，春季的美丽与哀愁，夏季的缱绻与思念，秋季的孤寂与无悔，冬季的毁灭与重生，都同时蕴含着悲喜交集的情思，相反而相成，相互激荡出更为繁复而深沉的情思。尤其乐府《四时歌》所映现的四季，虽以春季为主轴，仍出现“天地闭藏”的入声之象；接下来的三季也都可看到春天的踪影，如《夏歌》的“开春初无欢”“春别犹春恋”“春桃初发红”，《秋歌》的“春感双双燕”，《冬歌》也依然记忆着“昔别春草绿”，同时预知“逢春已复曜”的循环性。

在唐诗中经常出现在春天的蝴蝶、蜜蜂，并未见于乐府《四时歌》。由此审视乐府《四时歌》所展现的人与自然关系，由《春歌》的丰美物候与两性青春情怀，引领两性婚姻的《夏歌》，由记忆与等待构成的《秋歌》，在白发中预见春回的《冬歌》，周而复始，这样的循环，透过诗中出现的四时动植物，在更为短暂而错杂的不同生长周期中，体悟出有无相生、死生变化的生命法则，与《周易》《庄子》书中的哲理，有部分不谋而合，而悲喜交集的身心调适模式，显然更见生活经验的累积。由此映现出“生生不息”的自然规律，由日夜而四时的循环，由年复一年而代代繁衍，乃汇聚成了人类的永续发展。

（三）陶渊明与乐府诗的相互发明

由乐府《四时歌》所形塑的四季原型，重新检视六朝文论所建构的四季谱系，诗人的四季书写明显受到四时物候的牵引而有定型化倾向。相形之下，归田诗人陶渊明的四季书写乃特别引人注意，杨玉成用弗莱四季原型的观点分析《归园田居》五首，笔者撰有《诗人“归田”所开启的生态视野与多元族群观——兼论陶渊明作为田园诗人正典的意涵》，探讨陶渊明归田后虔诚工作、生活于大地上，呼应季节、月份、晨昏、阴晴或寒暑等自然天象变化，细腻地捕捉生物之间、生物与环境之间相互作用的动

态过程，乃得以开启更多元的生态视野，重新绘制生活地志与文化风景。[①]可以这么说，是否有实际在大自然中的作息经验，关系生活模式乃至思考模式的形塑与转变。

乐府《四时歌》的民间色彩，以女性为书写主轴，截取女性的青春阶段，聚焦在两性关系上，且又抽离父母与子嗣的角色，把女性由少女到少妇、思妇与贞妇的转变，浓缩在一年四季里，借由行乐与哀苦并置而强化表现张力，从而彰显出最素朴的生存和繁衍问题。陶渊明双兼士农，其所关注的生存和繁衍问题，乃以农耕解决饥寒的生活实践，包括土质、阳光、雨水与密集劳力等条件的配合，因而对日夜与四时的作息有深刻的体验，既有"晨兴理荒秽""晨出肆微勤""束带候鸣鸡"的辛劳，也有"山气日夕佳"的悠然[②]；又如《停云四章》，写春回大地的时雨润物、庭柯再荣、飞鸟好声、春醪闲饮，召唤人应回归自然（页11～12）；《读山海经十三首》之一写夏木扶疏、众鸟欣悦、农闲读书，以春酒园蔬与人共享（页133）等，在四时耕作的自然秩序中，虽然未能完全解决饥寒问题，又有"死没无复遗"（《归园田诗五首》）的居民灭绝问题，但也能体悟到大自然的法则："纵浪大化中，不喜亦不惧。应尽便须尽，无复独多虑。"（页37）开展出男性文人所具有的哲理性思考。

乐府《四时歌》中的华丽家屋，乃随着季节更迭而不断简化，陶渊明的回归园田也要面临"草庐寄穷巷，甘以辞华轩"（《戊申岁六月中遇火诗》，页81）的抉择，乃至"褴褛茅檐下，未足为高栖"的困窘（《饮酒诗·清晨闻扣门》）。而躬耕谋食的辛劳与匮乏，对《四时歌》的两性青春欢娱仍是挑战，《咏贫士》之七的"年饥感仁妻，泣涕向我流"，即写出家人共同承担的清贫。有意思的是，陶渊明"园闾多暇"写下的《闲情赋》，长达280字的"十愿"，以衣领、裳带、发膏、眉黛、莞席、丝履、昼影、夜烛、竹扇、木琴为喻，其中的衣、裳、发、眉（华妆）、席、烛、扇为《四时歌》所吟咏者，可与乐府《四时歌》相呼应；而增加的履、影、琴，季节集中在秋冬两季，并申明"所愿而必违""徒勤思而自悲"的苦心，

---

① 廖美玉：《诗人〈归田〉所开启的生态视野与多元族群观——兼论陶渊明作为田园诗人正典的意涵》，收入成功大学中文系主编《第五届魏晋南北朝文学与思想学术研讨会论文集》，里仁书局，2004，第283～322页。

② 陶潜著，逯钦立校注《陶渊明集》，里仁书局，1980，参见第42、84、85页。以下采随文加注。

以及“悼当年之晚暮，恨兹岁之欲殚”的止于岁暮，最后以“坦万虑以存诚，憩遥情于八遐”作结，仿佛是对乐府《四时歌》画下休止符，宣告两性青春欢娱的终结。由此来看萧统《陶渊明集序》强烈批评《闲情赋》为“白璧微瑕”“何必摇其笔端”“无是可也”，恰可反映出关注乐府诗与否的不同见解，而文论所建构的四季谱系，与乐府《四时歌》所形塑的四季原型，也就必然各异其趣了。

五　结语

西方在强大的神话背景下，以叙事文学为讨论重点，由弗莱《文学的原型》提出的“四季原型”，过于强调人的想象力与主体性，因而疏离了自然的本来样貌。本文借由郭茂倩《乐府诗集》收录的《四时歌》七十五首，分别以春、夏、秋、冬为题被记录下来，经由吟咏与传唱，不断地被后世仿拟、续写、重释，由个别事件而汇聚成为四季的故事，散发出绵长的感染力，由此而化约的四季原型如下：

春—春与少女之局面。万物滋长与两性青春恋曲。美丽与哀愁。春风、春阳、春月、春花、春鸟与少女、游戏的组合。有关万物诞生，以植物的滋长与开花为主，动物为鸟，有大面积的林、苑、园，繁多的物类、颜色、声音。少女的服饰为丝、绣，强调裾、带、袖等装饰性。酒为附属品。

夏—夏与少妇之局面。华丽家屋与两性婚姻故事。缱绻与思念。无风无月。少妇。有关花的凋零。动植物的种类不多。以华丽家屋摆设为主，建筑空间为室、殿、堂、台，寝具有簟、床、席、枕、帐，少妇为浓妆，巾、扇等实用性配饰，工作为田蚕事毕、理机丝。附属品为夏云。

秋—秋与思妇之局面。记忆泰始与国事家事的辩证。孤寂与无悔。秋风、秋月、秋霜、白露与思妇、战争的组合。有关草木凋零，植物为梧桐树，莲子与梧子。动物的种类有候鸟与猎食。家屋简化为大宅，布置只剩幌与帐。女性服饰简化。工作为砧杵、捣白素、为丈夫缝制寒衣。

冬—冬与贞妇之局面。红颜易老与贞心待春还。毁灭与重生。无花无月。朔风、霜、霰、冰、雪与贞妇的组合。动植物只有松柏与寒鸟，居家设施聚焦在卧室的榻、褥、衾、烛、炉，女性不再妆饰，反复出现霜鬓、白发。想象岁寒春又回的草花、树芽、葵藿、蝉。

以女性为主角的四时书写，罗绮与新风的物我相激，以愉悦的心情赏玩春花美景，与天地万物共同在春天中展演出生之愉悦。当春花次第开、春鸟已育雏的光阴转移，春女多媚多哀的诸般春情，芬芳而悱恻，缠绵难遣。由此来看女性所面临的困境，无论是两性相处的磨合，或是两性分离的相思，恰是生命中最难解的两道习题。桃之花落含桃、鸟之育雏教飞，两性情欲与生命传递的渴望，使“芙蓉”与“莲子”一再并列出现，更以“处处”与“千年”形容“莲子”与“梧子”的存在，透显出四时循环、无穷宇宙中的生命繁衍。也由于社会发展中两性关系的不对等，女性单方面护持两性同心关系的努力，在严冬中冲寒冒雪的姿态，以“泰始世”把青春男女的短暂欢娱，记忆成天地形成、人类诞生的自然生态，青春常在与一日千年的时间概念，是《四时歌》特有的宇宙观，依着女性而展现的四季原型与诠释视角，不容忽视。

《四时歌》中的生命周期，因为物种的不同，显得更为短暂而纷繁，由此审视“四季原型”所展现的人与自然关系：春季的美丽与哀愁，夏季的缱绻与思念，秋季的孤寂与无悔，冬季的毁灭与重生，悲喜交集的身心调适模式，可见生活经验的累积；而相互激荡出有无相生、死生变化的生命法则，更映现出“生生不息”的自然规律，汇聚成了人类的永续发展。再重新检视六朝文论所建构的四季谱系，不免有定型化的倾向。至于陶渊明因归田而对日夜四时有深刻的体验，唯其所体悟到的自然法则，明显属于男性文人的哲理性思考，尤其“园闾多暇”写下的《闲情赋》，看似可与乐府《四时歌》相呼应，实则带有终结两性青春欢娱的意味，仿佛对乐府《四时歌》画下休止符，却也映衬出乐府《四时歌》在文学史上的独特地位。

《莫愁乐》与莫愁意象及莫愁传说

刘　刚　王　梦（襄阳，湖北文理学院宋玉研究中心，441053）

摘　要：乐府古辞《莫愁乐》塑造的莫愁形象在流传中，形成了典故化、符号化的莫愁意象。莫愁意象在先唐是平民美女获得美满幸福的典型象征，而在唐代及其以后，平民与获得幸福的意象因素被摒弃，仅保留下美丽的意象因素，并增生出歌伎舞女、多愁善感的意象因素。从唐代开始萌芽的莫愁传说，尽管也以莫愁原始意象中石城美女、善于歌唱为内核，但却随意地在莫愁的嬗变意象中提取所需的意象因素，甚至凭空想象任意引申为与屈原、宋玉同时尝入楚宫的民间歌女。如此即使有利于莫愁传说的丰富与传播，但对科学地研究莫愁意象构成了干扰。当然，我们的莫愁传说研究，不仅仅旨在为莫愁意象研究服务，其意义更体现为对同类民间传说形成与发展规律的认识与解读。

关键词：乐府　《莫愁乐》　莫愁意象　莫愁传说

作者简介：刘刚，男，1951 年生，黑龙江哈尔滨市人。现为湖北文理学院宋玉研究中心主任、教授，主要从事古代文学、文献学研究。王梦，女，1991 年生，湖北省丹江口市人。现为沈阳师范大学、湖北文理学院联合培养研究生，古代文学专业。

莫愁意象与莫愁传说皆源出于乐府古辞《莫愁乐》。目前尚传于世的最早记述《莫愁乐》与其相关说明的是后晋刘昫的《旧唐书》。《旧唐书》卷二十九《志・音乐二》说："《莫愁乐》出于《石城乐》，石城有女子名莫愁，善歌谣。《石城乐》和中复有'莫愁'声，故歌云：莫愁在何处，

莫愁石城西；艇子打两桨，催送莫愁来。”[①] 这一记述中传递给我们的有四点信息：（1）据《旧唐书》的解说，“莫愁”二字本为《石城乐》中的和声。就作为和声的“莫愁”二字而言，它可能表示词语之本义，即规劝人们“不要忧愁”，应当快乐地生活；也可能作为人名出现，表示具有某种特定意义的人物。如若作为人名出现，其人的生活时代当早于或同时于《莫愁乐》，甚至在《石城乐》乃至古石城民歌以之为和声时就已经流传于世了。（2）因为《石城乐》和声中有“莫愁”二字，才演绎出《莫愁乐》来，而在《莫愁乐》中的“莫愁”显然是作为人物名称出现的。（3）作为人名出现的“莫愁”，据歌词本身分析，其人是一个惹人爱怜、讨人喜欢的人物，其家住在石城之西，与石城隔河相对，故要渡河应邀入城。（4）又据《旧唐书》的解说，莫愁为女性，石城人，善歌谣。现今传世的宋郭茂倩编撰的《乐府诗集》卷四十八《清商曲辞·西曲歌中》有《莫愁乐》，其解题说：“《唐书·乐志》曰：《莫愁乐》者出于《石城乐》，石城有女子名莫愁，善歌谣。《石城乐》和中复有‘忘愁’声，因有此歌。《古今乐录》曰：《莫愁乐》亦云蛮乐，旧舞十六人，梁八人。《乐府解题》曰：古歌亦有‘莫愁洛阳女’，与此不同。”[②] 其古辞《乐府诗集》录有两首：其一曰：“莫愁在何处，莫愁石城西。艇子打两桨，催送莫愁来。”其二曰：“闻欢下扬州，相送楚山头。探手抱腰看，江水断不流。”[③] 这一记载传递给我们的信息与《旧唐书》同中有异，就所异者言之：（1）其和声不是“莫愁”，而是“忘愁”二字。之所以出现这种不同，大概有两种可能，一是其和声本作“莫愁”，因“莫”与“忘”作为词语表意相近，古音亦通，于传写中以通假字代替了本字。使用通假是古人的时尚，在《旧唐书》而后，引述者皆作“忘愁”。二是其和声本作“忘愁”，《石城乐》（其二）有“捥指蹋忘愁”句，当歌咏者转换其“忘却忧愁”的本义，将其当作人物专名作歌时，觉得“忘愁”意思是“原本有愁而意欲忘之”，若作人名未免有些直白俚俗，不能尽歌者“生来便无忧愁”之意，不如“莫愁”表意丰富而典雅，既有“不作愁态”的本身意义，又有天真、开朗、乐观等附加的感情色彩，故改“忘”为“莫”。（2）引《古今乐录》指出《莫愁乐》为蛮乐，这是就大区域角度说的，虽界说宽泛，无

---

① 刘昫撰《旧唐书·志·音乐二》，中华书局，1975，第1065页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十八，中华书局，1979，第698页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十八，1979。

助于探讨乐曲产生的具体地域，但也释说了乐曲的区域性与民族性的特点。(3) 引《乐府题解》介绍了有关莫愁的另一首古辞，虽然强调其与《莫愁乐》不同，但也注意到了它与《莫愁乐》的连带关系，故而言及。(4) 分析《莫愁乐》(其二) 歌词，莫愁的女性身份非常明显，而且表现出莫愁是用情执着、大胆的青春少女。从古辞文本与上述两条资料分析，《莫愁乐》的创作当在《石城乐》之后，宋郑樵《通志》卷四十九载："《石城乐》，宋臧质所作也。石城在景陵（今湖北钟祥），质为景陵太守，于城上见群少年歌咏之乐，因为此辞。其辞曰：生长石城下，开门对城楼，城中美少年，出入相依投。"[①] 考《宋书·臧质传》，臧质元嘉初年"迁竟陵、江夏内史"。[②] 据此，《莫愁乐》的创制时代之上限为南朝刘宋元嘉之初。而乐曲中"莫愁"作为人物形象则在《石城乐》之前就应当存在了。古辞曰："莫愁在何处，莫愁石城西"，说明莫愁生活时代一定在其所居之处被命名为"石城"之后。《水经注》卷二十八说："沔水又南迳石城西。城因山为固，晋太傅羊祜镇荆州立。"[③] 考《晋书》卷三《武帝纪》，羊祜泰始五年始镇荆州，[④] 那么莫愁形象产生的时代可能在晋泰始五年（269）至南朝刘宋元嘉初年（424）之间的某一时间段内。至于莫愁的事例两首古辞仅仅描述了她应邀过江与惜别情郎两件事，其身份信息也只有古辞与释说中透露的青春少女、石城人氏、可人爱人等三个要素。尽管我们所据的资料要晚于乐曲产生的时代几百年，资料的概述可能受到了唐代文学作品的影响，但是可以获悉的原始的《莫愁乐》与莫愁形象信息，还是仅此而已。

据此推测，大概是由于"莫愁"名字本身蕴含着天真、开朗、乐观之美；又由于《古辞》(其一) 将爱慕之情寄寓于男子期盼心理的述说之中，表现出思盼对象的婉约之美；《古辞》(其二) 将惜别之情寄寓于女子行为与思维的描写之中，营造了送别少女的真挚之美；从而迎合了南朝兴盛的唯美追求和欣赏女性的文化时尚，致使"莫愁"在乐曲传播中逐渐成为指代性感美女的典故，用今天的话也可以说是被符号化了，成为比此前西施、飞燕、洛神、罗敷等女性形象更具有平民内涵的美女意象。关于这一

---

① 郑樵：《通志》，浙江古籍出版社，1988，第629页。

② 《宋书·臧质传》，《四部备要本》史部第二十册，中华书局，1989，第597页。

③ 郦道元撰、杨守敬纂疏《水经注疏》，江苏古籍出版社，1989，第2401页。

④ 《晋书·武帝纪》，中华书局，1974，第58页。

点，最有说服力的例证是《玉台新咏》卷九所收的《歌词二首》（其二）："河中之水向东流，洛阳女儿名莫愁。莫愁十三能织绮，十四采桑南陌头。十五嫁为卢家妇，十六生儿字阿侯。卢家兰室桂为梁，中有郁金苏合香。头上金钗十二行，足下丝履五文章。珊瑚挂镜烂生光，平头奴子擎履箱。人生富贵何所望，恨不早嫁东家王。"① 此歌词《艺文类聚》题作古辞，《乐府诗集》题为梁武帝作。然而无论为谁所作，都反映了"莫愁"被典故化、符号化的痕迹。歌中的莫愁虽然由石城人氏变成了洛阳女儿，但这绝不应理解为不同的地方存有相同名字的两个人物，绝不是通常解读者以为的名字重合的现象。如果固执地将这种现象理解为重名现象，那么古代运用"莫愁"借指美女的文学作品不胜枚举，加之作品创作时地的差异，不知将举出多少个重名的莫愁来。（如明李维桢《游莫愁湖记》云，"别有'还将卢女曲，夜夜奉君王'，则魏时宫人。故将军阴升之姊，明帝崩，出嫁为尹更生妻者也。由此言之，古今有三莫愁。而卢氏多好女，今湖山争借以为重乎！"）② 据此进一步分析，古辞《河中之水》与《莫愁乐》可能存在着某种古人尚未认识清楚的联系，首先二者描写的是同一类对象，其次二者对描写对象的描写具有明显的互补性。以内容而论，似乎是后出者有意提取前者中的人物题材进行再加工与再创造，表示作者并非因袭前作的地名变动，即将"石城"改作"洛阳"，在作者看来并不十分重要，重要的是在于丰富完善"莫愁"意象。（若依郭氏说，《河中之水》为南朝梁武帝作，洛阳并不在萧梁甚或宋齐的版图之内，考梁武帝行迹亦未曾到过洛阳，反而在入仕前尝活动于今湖北潜江西北的古竟陵，在入仕后尝官于今湖北襄阳近处的古襄阳，两地距今之湖北钟祥市古之石城都非常近。可以说作为竟陵八友之一的梁武帝当是熟知《莫愁乐》的，而对洛阳则没有身临其境的了解。以此推知，"洛阳女儿"在诗中绝非实指，只不过是以虚指故作区别而已。）如果说前者是侧重于莫愁的恋爱事例，那么后者强调的是莫愁的婚姻生活。俨然就是《莫愁乐》的续写。《河中之水》歌中对莫愁具有补充意义的再加工与再创造，就在于其对莫愁传记化的叙述："十三""十四"等时序的铺排，概述了莫愁从少女到少妇的无忧无虑

---

① 徐陵编，吴兆宜注、程琰删补，程克宏点校《玉台新咏笺注》，中华书局，1985，第387页。

② 黄宗羲：《明文海》卷三百六十一，上海古籍出版社，1987，《文渊阁四库全书》影印本，第1457册第201页上。

的生活；居室、香料、行头、举镜梳妆、仆人奉伺的铺排，举要夸说出莫愁婚后生活的华奢与少妇形象的华美；并在连续的两节铺排中，通过系列的细节刻画，暗示出莫愁的美貌、美德与其生活的美满、幸福；结句的议论，更道出了时人对莫愁美满幸福生活的由衷羡慕和无限向往。这传记化叙述的意义在于，为莫愁典故化、符号化的意象注入了新的更为丰富的内涵。比起《莫愁乐》中平民特质的莫愁形象来，最为重要的是写出了其获得幸福的幸运婚姻与幸福指数的时代高标。从而使典故化、符号化的莫愁意象成为世人理想化的追求与梦想。如唐欧阳询《艺文类聚》卷四十《礼部下·婚》引录陈周弘正《看新婚诗》曰："莫愁年十五，来聘子都家。婿颜如美玉，妇色胜桃花。带啼疑暮雨，含笑似朝霞。暂却轻纨扇，倾城判不赊。"[①] 诗中嫁给美少年"子都"的莫愁就是这样的人物意象，切不可理解为区别于石城莫愁、洛阳莫愁、魏宫女莫愁的另一个莫愁。

古人大多过于拘泥真实的莫愁其人，而没有意识到被典故化、符号化的莫愁意象问题，于是便有了宋人辨析莫愁的种种说法。例如宋郭茂倩《乐府诗集》说，"古歌亦有'莫愁洛阳女'，与此不同。"特意指出"两莫愁"有所区别。宋洪迈《容斋随笔·三笔》卷十一《两莫愁》说，一石城人，一洛阳女，"近世周美成乐府《西河》一阕专咏金陵，所云'莫愁艇子曾系'之语，岂非误指石头城为石城乎！"[②] 特意强调莫愁的居处空间。宋王楙《野客丛书》卷二十三说："有两石城，一在金陵，一在竟陵。在金陵者，即左思所谓'戎车次于石城'者也。在竟陵者，即莫愁所居之城也。而周美成词乃以金陵石城为莫愁事用，无乃误乎？"[③] 特意挑剔他人的所谓"错误"。甚至还有人别出心裁，说莫愁本是男性。明张萱《疑耀》卷四《莫愁》引宋曾三异言，说其"曾见莫愁之像，有石本，衣冠甚古，乃古之神仙者流，非女子也"[④]。这是当时过度地以考据为视点解读文学作品带来的鉴赏偏差导致的必然现象。诚然，研读古代文学作品，追溯其使事用典的出处是完全必要的，但撇开人物形象去追究人物原型，抛开艺术真实去挖掘所谓的生活真实，将艺术问题作考实化处理，就必然偏离开鉴

① 欧阳询：《艺文类聚》，上海古籍出版社，1982，第723页。

② 洪迈：《容斋随笔》，中华书局，2015，第437页。

③ 王楙：《野客丛书》，上海古籍出版社，1987，《文渊阁四库全书》影印本，第852册第786页下。

④ 张萱：《疑耀》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985，第67页。

赏的审美主旨。明余寅《同姓名录》卷四说："古词'莫愁在何处，莫愁石城西'，是莫愁者郢州石城人，今郢（亦指今钟祥）有莫愁村是也。梁武帝《河中》歌'洛阳女儿名莫愁'，'十五嫁为卢家妇'，故李义山诗'如何四纪为天子，不及卢家有莫愁'，《三笔》云是别一莫愁也。愚谓未必然，犹秦罗敷本邯郸赵人，而《焦仲卿词》明言'东家有贤女，号名秦罗敷'，仲卿庐江人，若如景卢云云者，即为两罗敷矣。要知作歌者援之以相比，实非两姝也。"[1] 明人对宋人的批评表现出对莫愁典故化、符号化意象的初步感悟，所谓"援之以相比"即说出了余寅对《河中之水》古辞中借"莫愁"喻指"洛阳女"的解读。较之宋人的认识可谓是一大进步。事实上，《河中之水》古辞而后，吟咏莫愁的诗歌，如唐张祜的《莫愁乐》、李贺的《莫愁曲》、徐凝的《莫愁曲》、李商隐的《莫愁》、宋徐照的《莫愁曲》、周紫芝的《莫愁歌》，甚至包括所有运用莫愁为典的文学作品，都是以莫愁为典故化、符号化的意象来写作的。

莫愁的意象，在先唐是美丽的平民女子幸运地获得幸福生活的典型象征。这种意象在唐诗中还能见到，如僧侣诗人寒山的《诗三百三首》中有一首曰："璨璨卢家女，旧来唤莫愁。贪乘摘花马，乐捞采莲舟。膝坐绿熊席，身披青凤裘。哀伤百年内，不免归山丘。"不过这种莫愁意象在唐代已经很少见了。事实上莫愁意象在唐代发生了悄然的变化：其一是人物的平民身份被遗弃，只提取了其中美貌的因素，如武元衡《赠佳人》诗曰："步摇金翠玉搔头，倾国倾城胜莫愁。"韦庄《忆昔》诗曰："西园公子名无忌，南国佳人号莫愁。"其二是人物由良家女子异化为青楼歌馆中的歌伎舞女，如徐彦伯《拟古》（之三）曰："荷花娇绿水，杨叶暖青楼。中有绮罗人，可怜名莫愁。"韩翃《赠王逖》曰："珠履迎佳客，金钱与莫愁。座中豪贵满，谁道不风流。"卢纶《九日奉陪侍中宴后亭》曰："玉壶倾菊酒，一顾得淹留。彩笔徵枚叟，花筵舞莫愁。"李中《江南春》曰："永巷歌声远，王孙会莫愁。"唐诗中对这一意象运用的最多，以致一些"莫愁家""莫愁楼""莫愁门""莫愁巷"一类的表述也有着青楼歌馆的味道。其三是对人物天真无邪、乐观向上的本性反其道而用之，专写莫愁的忧愁，如李商隐《莫愁》曰："雪中梅下与谁期，梅雪相兼一万枝。若

---

① 余寅：《同姓名录》，上海古籍出版社，1987，《文渊阁四库全书》影印本，第964册第106页下。

是石城无艇子，莫愁还自有愁时。”似乎是知道“莫愁”的原本涵义而故意发难，以求新奇。又如徐凝《莫愁曲》曰：“玳瑁床头刺战袍，碧纱窗外叶骚骚。若为教作辽西梦，月冷如丁风似刀。”张祜《莫愁乐》曰：“侬居石城下，郎到石城游。自郎石城出，长在石城头。”颜舒《凤栖怨》曰：“佳人名莫愁，珠箔上花钩。清镜鸳鸯匣，新妆翡翠楼。捣衣明月夜，吹管白云秋。惟恨金吾子，年年向陇头。”都是直写莫愁的离愁别恨。这种情况到了宋代更为普遍，如姜夔《朱门》曰：“泥金折损舞衣罗，蹙破遥山皓齿歌。此曲人间听不得，莫愁还是有愁多。”周紫芝《莫愁歌》曰：“莲花深红莲叶绿，平沙月上鸳鸯宿。青腰玉版兰作桡，月下莫愁歌一曲。移船入花花转深，花深调苦难为音。江边夜半谁为语，只有婵娟知此心。露华渐白月渐午，刺舟自觅来时路。明朝系缆柳边门，却在夜来潮落处。”晏几道《清平乐》曰：“莲花开遍，一夜秋声转。残绿断红香片片，长是西风堪怨。莫愁家住溪边，采莲心事年年，谁管水流花谢，月明昨夜兰船。”如果说唐人写莫愁之离愁还有古辞《莫愁乐》（其二）作为联想的依据，那么宋人写的是莫愁青春期春情骚动带来的莫名的忧愁，就属于纯粹的主观臆测了，大有颠覆先唐莫愁意象之势。这种异化使得莫愁竟成了“愁”的代名词。宋吕滨老《眼儿媚》曰：“循槛琅玕粉沾衣，一片子规啼。蓬壶梦短蜀衾香，远愁损腰肢。石城堂上双双燕，应傍莫愁飞。春江艇子，雪中梅下，知与谁期。”宋高观国《昭君怨》曰：“一棹莫愁烟艇，飞破玉壶清影。水溅粉消，寒缈云鬟。不肯凌波微步，却载春愁归去。风澹楚魂惊，隔瑶京。”这两首词中运用莫愁典故完全是美女愁怨的意象。

唐代以来，在莫愁意象的运用中，还产生了一些对歌词误读或误用的问题：（1）古辞《莫愁乐》中并没有交代莫愁的姓氏，古辞《河中之水》“十五嫁为卢家妇”，是说莫愁的夫家姓卢，李商隐《马嵬》诗“如何四纪为天子，不及卢家有莫愁”，说的也是莫愁的夫家，而寒山的《诗》中有“璨璨卢家女，旧来唤莫愁”句，则认定“卢”是莫愁娘家之姓，此或因《乐府诗集》中有唐崔颢《卢女曲》而误。这样一来，本来莫愁夫家的姓氏便张冠李戴变成了莫愁娘家的姓氏。晚出的志书多从此误说。（2）古辞《河中之水》“十五嫁为卢家妇”与“恨不早嫁东家王”似乎互相矛盾，莫愁嫁与的夫君到底姓“卢”还是姓“王”？让人无所适从。唐元稹《筝》中有句，“莫愁私地爱王昌，夜夜筝声怨隔墙。”似乎从“东家王”之说，不仅认为莫愁之所爱姓王，而且以唐人常用的美男子代名词“王

昌”当之（上官仪《戏赠高阳公》诗“南国自然胜掌上，东家复是忆王昌”，韩偓《昼卧》诗“何必苦劳魂与梦，王昌只在此墙东”，李商隐《上河东公启》亦有“窥西家之宋玉，恨东舍之王昌”句）。然而人们多不从其说，宋洪迈《容斋随笔·三笔》说：“所云‘不如早嫁东家王’，莫详其义。”[①] 认为莫愁夫君当姓卢，若姓王则难于理解。我们以为“王”当指爵位，非指姓氏，因为“王”指爵位，才不至于产生歧义，亦与奢华家境描写相符。如诗中“苏合香”是产于古安息国的香料，贵于黄金，多为贡品，绝非普通官宦之家所有；“金钗十二行”也不是普通官宦夫人的装束。元稹引典一定是理解错意思了。（3）《玉台新咏》本古辞《河中之水》“十六生儿字阿侯”，以此知“阿侯”本是莫愁儿子的小字。元龙辅《女红余志》卷上《阿侯》条：“语曰：‘欲知菡萏色，但请看芙蓉。欲知莫愁美，但看阿侯容。’”自注“阿侯，莫愁子也。”[②] 误以之为莫愁的女儿。《乐府诗集》本又作“十六生儿似阿侯”，“字”改为“似”，“阿侯”似乎只能理解为莫愁丈夫的名字。是“阿侯”有“儿子”“女儿”“丈夫”三解。考古诗词中以“阿侯”为典，绝大多数作美女解，如唐施肩吾《少妇游春词》“簇锦攒花斗胜游，万人行处最风流。无端自向春园里，笑摘青梅叫阿侯。”但个别也有作男子解的，明袁宗《晓寒曲》“阿侯白马不归来，被冷鸳鸯洞房晓。”完全抛开了诗句本义。我们以为校勘其字，当从《玉台新咏》作“字”，若从《乐府诗集》作“似”，难免生出因歧义而引来的混乱。然而误用现象已经使“存在”成为“合理”。（4）按“莫愁在何处，莫愁石城西”的古辞，莫愁当为晋羊祜泰始五年始镇荆州创建石城以后的人，宋项安世诗：“冉冉水上云，曾听屈宋鸣。娟娟水中月，曾照莫愁行。”将屈原、宋玉与莫愁并提，给人造成了莫愁是战国时人的错觉。明蒋一葵《尧山堂外记》卷六十一记载：“郢州有白雪楼，唐时崔郢州馆孟浩然于楼上，遂有浩然亭，后人尊浩然改为孟亭。徐渊子与戴石屏同登，约各赋一诗，必以宋玉石对莫愁村。徐诗云：‘水落方成放牧坡，水生还作浴鸥波。春风自共桃花笑，秀色偏于麦垅多。村号莫愁劳想象，石名宋玉漫摩挲。试将有裤无襦曲，翻作阳春白雪歌。’戴诗云：‘楼名白雪因此胜，千古江山春雨余。宋玉遗踪两苍石，莫愁居处一荒墟。风横烟艇

① 洪迈：《容斋随笔》，第437页。

② 龙辅：《女红余志》卷上，浙江巡抚采进本，第7页。

客呼渡，水落沙舟人网鱼。借问风流贤太守，孟亭添得野夫无。'"[①] 又将宋玉石与莫愁村并提，或以为都是战国时代的遗存，致使旧志以为莫愁为宋玉同时代的人。在这四个问题中，除了（1）可以捋出讹误的线索，（4）可以考知莫愁不应是战国时人外，其他两个问题则难以做出令人无懈可击的答案，只能提出个人的一家之言。然而实际情况是这些误读或误用已经成为历史的存在，值得庆幸的是，这些问题并没有影响到我们对莫愁意象形成与嬗变的解读。

以上我们是从古代学人和文人的层面来探讨莫愁意象之形成与嬗变的，下面拟从民间的层面谈一谈莫愁的传说。莫愁传说主要在两个地方流传，一是古代的石城，今天的湖北省钟祥市；一是古代的金陵，今天的江苏省南京市。在古代，民间传说是集体的创作，是靠口耳相传的，在古代文献中很难找到它们的完整资料比如比较完整的故事性叙述，所以我们只能在地志类、笔记类文献中收辑莫愁传说的一些蛛丝马迹。

关于古石城的莫愁传说，李贤等《明一统志》卷六十《兴都》"莫愁村"条说："在汉江西石城，卢家有女子名莫愁，善歌唱，尝入楚宫，后人以其名名村。"[②]《湖广通志》卷七十七《陆安府》"钟祥县"条说："石城，即县西城。《水经注》城因山为固，晋太傅羊祜镇荆州立。惠帝元康九年，分江夏西部治此。明初筑城浚池以为城垣。唐郑谷诗：石城昔有莫愁乡，莫愁魂散石城荒。江人依旧櫂舴艋，江岸还飞双鸳鸯。"又说"莫愁村，在县治汉江西。相传卢家有女子名莫愁，善歌唱，后入楚宫，因以名村。宋项安世诗：'冉冉水上云，曾听屈宋鸣。娟娟水中月，曾照莫愁行。'王璜诗：'村近莫愁连竹坞，人歌楚些下蘋州。'"[③]《钟祥县志·古迹》说："莫愁村，在汉西二里，古汉水经城址，其西为村，为莫愁所居地，城北有湖，与村毗连，称莫愁湖。"[④] 在其中可以获悉的信息有：（1）莫愁石城女子，（2）娘家姓卢，（3）善歌唱，（4）曾入楚宫，（5）石城（钟祥）有莫愁村、莫愁湖遗址，（6）据唐郑谷诗石城莫愁传说至少在唐代

---

① 蒋一葵：《尧山堂外记》，齐鲁书社，1997，第 578 页。

② 李贤等：《明一统志》，上海古籍出版社，《文渊阁四库全书》影印本，第 437 册第 232 页下。

③ 迈柱等：《湖广通志》，上海古籍出版社，1987，《文渊阁四库全书》影印本，第 534 册第 24 页下。

④ 徐光曙等：《同治钟祥县志》，《中国地方志集成》本，江苏古籍出版社，1991，第 59 页。

就开始萌芽了。

关于金陵的莫愁传说，明张萱《疑耀》卷四《莫愁》说："《莫愁乐》,《古乐府》及《唐书·乐志》《乐府解题》皆谓出于《石城乐》，以石城有女子名莫愁也，石城皆谓金陵之石头城，故金陵亦有莫愁湖。……今金陵莫愁湖在三山门外。相传有妓女卢莫愁家此，或后代倡女慕莫愁名，好事者因其人以名湖。而竟陵之与金陵，石城之与石头城，又易讹也。"[①]《江南通志》卷十一《舆地志·山川·江宁府》："莫愁湖，在府西三山门外。相传卢莫愁居此，故名。"[②] 清嘉庆《重刊江宁府志》卷七《山水》："莫愁湖，在江宁水西门外。"自注曰："《寰宇记》昔有妓卢莫愁家此，故名。按此说不见他书，疑只是流俗附会之谈耳。古乐府《莫愁乐》云'莫愁在何处，莫愁石城西'，石城自是县名，与石头城何与？本朝王尚书士正诗'年来愁与春潮满，不信湖名尚莫愁'似。国初人犹不用卢家旧妓之说也。"[③] 在其中可以获悉的信息有：（1）金陵因误会"石城"为"石头城"而亦有莫愁湖，（2）相传卢莫愁居此，（3）此莫愁或为后世妓女慕古莫愁而冒名，好事者因以名湖，（4）疑为流俗附会之谈，（5）金陵的莫愁传说产生相对较晚（《寰宇记》始载其说、周美成始用其典），且从南宋始既不断遭到研究者的诟病。然而金陵莫愁虽然被研究者指出并非是古辞《莫愁乐》所描述的莫愁，但是金陵莫愁传说在历史上的的确确被当作古莫愁而曾经存在过。

古石城和古金陵的莫愁传说表现了民间对莫愁意象的接受，而其接受后发挥性的表述也对莫愁意象的嬗变产生了一定的影响。民间传说对莫愁意象的接受与施加影响，有着与学人和文人对莫愁意象塑造和嬗变的不同特点。从提取的资料范围说，民间传说并不计较先唐乐府，还是唐宋诗词，更不计较是石城莫愁，还是洛阳莫愁，甚或其他地方的莫愁，只要有关莫愁意象，就是其取材的对象。从提取的内容因素说，尽管民间传说也以莫愁石城美女、善歌谣为意象内核，但却不顾忌其选取的其他因素是否与原始意象相符合，而任意讲述，比如石城与金陵传说都不顾事实选取了

① 张萱：《疑耀》，第 67～68 页。

② 赵弘恩等监修，黄之隽等编纂：《江南通志》，上海古籍出版社，1987，《文渊阁四库全书》影印本，第 507 册第 403 页上。

③ 姚鼐等：《嘉庆重刊江宁府志》，《中国方志丛书》本，（台湾）成文出版社，1974，第 282 页。

莫愁娘家姓“卢”的说法，又如石城传说违背历史选取了莫愁为战国时人的说法，金陵传说规避实证把金陵石头城当作了石城。究其目的，不过是为本地文化寻找可资夸说的历史资料。这种意象因素的选择本身就是很有问题的，但是为了自圆其说，民间传说有时在嬗变意象中发现一点线索就加以无限的引申，如金陵传说见唐诗中有以莫愁为歌伎舞女的意象因素，就说莫愁为妓女；石城传说见唐诗中有将莫愁与屈宋并提的诗句，就以为莫愁同时于屈宋。有时即使没有引申的依托线索，也会创造线索进行合理的想象，如石城传说以莫愁善歌谣、与屈宋同时便进行合理想象，说莫愁尝入楚宫。甚至有时传说的想象性叙述不近于情理，也不避忌，如《莫愁乐》“艇子打两桨”“江水断不流”，本来是说莫愁生活在大江（实指汉水）边上，石城与金陵传说却都认为各自均有莫愁湖，并且指为莫愁的居处。（据考金陵、钟祥莫愁湖均是在唐宋以后形成的。）尽管民间传说营造的莫愁意象不尽合理，但也构成了自己无限引申与联想的特点。如果将学人和文人塑造的莫愁意象与民间综合的莫愁意象相比较，前者虽然尊重引申规律，但为了创作需要往往异化原始意象，如先唐原本美丽的平民女子幸运地获得幸福的莫愁意象被人为地异化了，引申出诸如歌伎舞女和多怀忧愁的意象因素，而后者虽然不顾引申规律，但为了给地方文化增光添彩则着意完美原始意象，如石城传说所提取的都是正面、积极的意象因素，对于有异变的负面的因素一概摒弃。至于金陵传说以为莫愁是妓女，则出于其被诟病的压力不得不用变通说法来维系其传说流传的目的，则又当别论。这种民间意象的构成，虽然对莫愁意象传播有一定的益处，但从原则上讲，给研究与厘清莫愁意象的发生、发展与变化带来了一定的干扰，如果不予以澄清，就会误导对莫愁意象的解读。这是研究莫愁意象者必须注意和必须予以拨乱反正的。然而我们研究莫愁传说的目的并非仅限于此，莫愁传说在形成过程中表现出的诸多现象，使我们了解了莫愁传说形成过程中看是无序、实则有序的依原典而发生、借集优而综合的创作规律，这对于同类的民间传说的形成与发展研究也有着可比性与类推性的借鉴意义。

附　录

（1）今湖北钟祥以为是历史真实的莫愁传说表述：莫愁女，姓卢，名

莫愁，大约生于公元前三世纪前后，楚别邑郊郢石城（今钟祥）桃花村人，是春秋战国时期楚国著名的民间歌舞艺术家。她聪明美丽，能歌善舞，“容似香荷新瓣，行如风送彩云。金嗓一歌声漱玉，霓裳起舞袖吐虹”。每天手摇双桨，口唱民歌，迎来送往，驾舟于江涛湖浪之上，息桨于桃花柳林之中。她那清脆悦耳的歌声，常使人忘却忧愁，因而，其名盛传国中。后被召入楚王宫为歌舞侍姬，“十万作缠头，莫愁不肯留”。几经磨难，终于逃离王宫，回到民间。“家家迎莫愁，人人说莫愁。莫愁歌一字，恰恰印心头”。传说莫愁女的未婚夫东邻王襄哥被楚王流放到三吴扬州。古《莫愁曲》记述了莫愁女汉江别襄哥的悲痛情景：“闻欢下扬州，相送楚山头。探手抱腰看，江水断不流。”古《乐府》诗：“冉冉水上云，曾听屈宋鸣。娟娟水中月，曾照莫愁行。”据传莫愁女曾经屈原、宋玉指导，翻古传高曲，融楚辞乐声，继楚大琴师刘涓子之后，完成了寡和之曲《阳春》《白雪》的入歌传唱，为灿烂的楚文化添上了一道迷人的光环。所以，两千多年来，钟祥一直流传着许多关于莫愁女的美丽动人故事。人们为了纪念她，便把她摇船行歌的沧浪湖改名为莫愁湖。（节选于《走进钟祥·碧波荡漾莫愁湖》，湖北人民出版社，2008。另钟祥博物馆对莫愁的介绍与之大体相同。）

（2）今江苏南京关于莫愁的传说：南齐时洛阳女莫愁，貌美善良，聪明勤劳，采桑、养蚕、纺织样样都会，还和父亲学了一手采药、治病的本领，但家境贫寒，卖身葬父，被建康（南京）豪富卢员外买来，成了员外的儿媳。后来丈夫征调去了辽阳边塞，杳无音讯，家业又在变乱中破败，只好和儿子阿侯相依为命。按说，莫愁在诸多变故中应是愁肠百结，但她化愁为不愁，把精神寄托在帮助邻里、扶贫济难之中，经常为乡亲们采药治病，以此为乐。她死后，乡邻们在痛惜、同情和怀念之中，把她居所旁的石城湖改称“莫愁湖”。由于莫愁女特别喜爱郁金香花，常常插满一屋，人们又把她的寓所叫作“郁金堂”。另一个说法是：莫愁女是南朝梁代从洛阳远嫁而来的，在她新婚不久，她的丈夫就到边疆打战了，后来就没有回来，但是莫愁挑起了家庭的重担，孝敬公婆，帮助邻里，直至终老。这一个莫愁女其实就是中国封建社会所褒扬的节妇的典型，所以，据说当时的皇帝梁武帝还为她作了一首《河中之水》歌，来颂扬她，开头两句是“河中之水向东流，洛阳女儿名莫愁”。（节选于网络，亦见于莫愁湖景区的介绍。）

论汉铙歌《雉子班》的主题及其后世演变

赵丽莎（杭州，杭州学军中学，310012）

摘　要： 关于汉铙歌《雉子班》的解读，一直以来都是学术界关注的焦点。本文在梳理前人对《雉子班》阐释的基础上，拟从字句的笺注出发，结合“雉”在先秦两汉的历史文化内涵，对《雉子班》进行新的解读。与此同时，结合《雉子班》在汉后的流传过程，对《雉子班》的演变情况加以分析。按照其与汉铙歌《雉子班》的关系，分为两类：一是在音乐曲调上沿袭汉铙歌《雉子班》的朝廷鼓吹曲创作；一是在曲调题名上沿袭汉铙歌《雉子班》的文人拟乐府创作。

关键词： 乐府　汉铙歌　《雉子班》

作者简介： 赵丽莎，女，1990 年生，河南洛阳人。首都师范大学文学院 2013 级中国古代文学专业硕士研究生，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。现为杭州学军中学语文教师。

《雉子班》是汉鼓吹铙歌十八曲中的一曲。郭茂倩《乐府诗集》“鼓吹曲辞”部分“汉铙歌”题解曰：

> 《古今乐录》曰：“汉鼓吹铙歌十八曲，字多讹误。一曰《朱鹭》，二曰《思悲翁》，三曰《艾如张》，四曰《上之回》，五曰《拥离》，六曰《战城南》，七曰《巫山高》，八曰《上陵》，九曰《将进酒》，十曰《君马黄》，十一曰《芳树》，十二曰《有所思》，十三曰《雉子班》，十四曰《圣人出》，十五曰《上邪》，十六曰《临高台》，十七曰《远如期》，十八曰《石留》。又有《务成》《玄云》《黄爵》

《钓竿》，亦汉曲也。其辞亡。或云：汉铙歌二十一无《钓竿》。《拥离》亦曰《翁离》。”①

《古今乐录》称“汉铙歌”的曲调有十八曲和二十一曲两种说法，由于流传过程中曲辞亡佚，现存十八曲。《雉子班》属十八曲中的第十三曲。由于十八曲“字多讹误”，今人理解起来十分困难。闻一多先生在《乐府诗笺》中专门提到：

鼓吹铙歌十八曲中，此（《雉子班》）及《圣人出》、《石留》等三篇最为难读。②

因此，关于《雉子班》的解读，一直以来都是学术界关注的焦点。本文在梳理前人对其阐释的基础上，拟从字句的笺注出发，结合“雉”在先秦两汉的历史文化内涵，对《雉子班》进行新的解读。汉代以降，汉铙歌《雉子班》一直在宫廷和民间流传，在音乐曲调和曲调题名两方面，分别影响了朝廷的鼓吹曲创作和文人拟乐府创作。

一

《乐府诗集》载《雉子班》的题解曰：

《乐府解题》曰：“古词云：‘雉子高飞止，黄鹄飞之以千里，雄来飞，从雌视。’若梁简文帝‘妒场时向陇’，但咏雉而已。”宋何承天有《雉子游原泽篇》，则言避世之士，抗志清霄，视卿相功名犹冰炭之不相入也。③

郭茂倩转引《乐府解题》来说明题旨，但《乐府解题》并未说明古辞《雉子班》之意，所以我们就不能看出郭茂倩对古辞《雉子班》是如何理解的。梳理后世对《雉子班》的解读，主要分为三种观点：一是认为此诗借雉以讽人，二是认为借雉以刺时，三是认为以雉言亲情。第一种说法主

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷十六，中华书局，1979，第225页。
② 闻一多：《乐府诗笺》，《闻一多全集》卷五，湖北人民出版社，2004，第732页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷十六，第230页。

要以明代董说、清代陈本礼和近人徐仁甫为代表。董说在《汉铙歌发》中对《雉子班》之旨做了总结性的概括：

> 通《雉子班》之义，知几不可以不早也。[1]

所谓“知几”，言人要有预见，能看出事物发生变化的隐微征兆，防微杜渐。徐仁甫在《古诗别解》中认为：

> 因戈者得雉子以为媒，雉爱其子，戈人得子，其父母随来，是以老幼并入罗网。……故翁雉子诫其子以知几，曰，勿被用吾翁孺。[2]

徐氏进一步解释了“知几”之意在诗中的体现。陈本礼《汉诗统笺》曰：

> 雉子文彩陆离，故人爱之也多。然雉子恃有文彩，不知忌讳。一旦误触网罗，贻父母忧。此雉子班之所以作也。[3]

从反面强调了“知几”不可不早之义。第二种说法认为《雉子班》是一首刺时之作。这种说法以清代庄述祖首开，后陈沆、谭仪皆从其义。庄述祖《汉铙歌句解》认为：

> 雉子班，戒贪禄也。秦尚权利力，君臣之礼废，汉承其弊，而不能改。仕者以爵禄相诱致，已而相谋，多罹法网，贤者皆思遁世焉。[4]

庄氏征史而论，将《雉子班》解为讽刺时政贪禄之诗。赵敏俐征引《西京杂记》中关于西汉射雉之风的描述，认为此诗所写，“当为对西汉时王孙贵族中流行的射雉行为的批判”[5]。这样的解说为《雉子班》作为讽时之作，提供了新的思考方向。第三种说法认为《雉子班》是一首言亲情的诗，写的是幼雉被捕，老雉与其生离死别的哀情。这种观点以近人余冠英、郑文、王运熙、曹道衡为代表。他们普遍将这首诗视为以人格化动物为描述对象的寓

---

① 《丛书集成三编》第34册，新文丰出版公司，1997，第304页。
② 徐仁甫：《古诗别解》，上海古籍出版社，第143页。
③ 《丛书集成三编》第34册，第304页。
④ 《丛书集成新编》第53册，第727页。
⑤ 赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第184页。

言诗，写雉鸟与其亲子生离死别之哀情。由以上三种观点可见，明、清的学者多是以“香草美人”的比兴思路，以“温柔敦厚”的“诗教”观来解诗，解读中多关系到修身与治国，他们更注重的是《雉子班》的教化意义和政治功用。因而在解释中就不免有断章取义、牵强附会之嫌。而近人的解释，多是从寓言诗的角度来分析，侧重于雉鸟亲子的离别之哀。

我国古代有“立象以尽意”的传统，诗歌中的意象往往是人们丰富情感的寄托，带有独特的历史文化内涵。因此，为了实现对意的阐释，我们首先应该明确“象”所具有的文化意蕴。《仪礼·士相见礼》曰：

> 士相见之礼，挚，冬用雉，夏用腒。

郑玄注曰：

> 士挚用雉者，取其耿介，交有时，别有伦也。

贾公彦疏曰：

> 交接有时，至于别后，则雄雌不杂，谓春交秋别也。士之义亦然，义取耿介不犯于上也。①

《周礼·大宗伯》曰：

> 以禽作六挚。孤执皮帛，卿执羔，大夫执雁，士执雉，庶人执鹅，工商执鸡。

郑玄注曰：

> 雉，取其守介而死，不失其节。

贾公彦疏曰：

> 雉性耿介，不可生服，其士执之亦当如雉耿介，为君致死，不失节操也。②

---

① 《仪礼注疏》卷七，上海古籍出版社，2008，第166页。

② 《周礼注疏》卷十八，见李学勤主编《十三经注疏整理本》，北京大学出版社，2000，第560页。

可见，在春秋战国之时，士阶层的相见之礼是执雉，正在于雉是耿介之鸟，衷信不失节。《诗经·王风·兔爰》“有兔爰爰，雉离于罗”，以雉陷罗网，比君子遭罪。《诗经·邶风·雄雉》“雄雉于飞，下上其音。展矣君子，实劳我心”，以雄雉展翅，兴对君子的思念。雉的羽毛称为翟，因其色泽鲜艳，或用于歌舞道具，如《诗经·邶风·简兮》：“左手执龠，右手秉翟”；或用于服饰，如《诗经·鄘风·君子偕老》“玼兮玼兮，其之翟也”；或用于仪仗，如《诗经·卫风·硕人》“翟茀以朝”。可见，《诗经》中所反映的是人们常用雉羽来装饰美化，体现了当时人对雉的喜爱。雉还被视作吉祥和平之鸟，成为沟通国与国友谊的纽带。《尚书大传》曰：

周公居摄六年，制礼作乐，天下和。越裳以三象重译而献白雉。[1]

《汉书·平帝纪》曰：

元始元年春正月，越裳氏重译献白雉一，黑雉二，诏使三公以荐宗庙。[2]

蔡邕《琴操》中载，《越裳操》也是周公因此事而作。[3] 这些史实都记载着古越裳国向周朝进贡雉的事。

由是可知，雉自先秦以来，一直被人们作为耿介、衷信、美丽、吉祥的象征而存在。《雉子班》中所体现的雉的形象与雉的历史文化内涵基本相符，全诗是以叙事诗的口吻，通过叙述老雉与幼雉间的别离，表达老雉之亲情的难以割舍，折射的是雉这一群体间的脉脉温情。我们将采取逐句笺释的方法，对整首诗进行阐读。关于本诗的点断，学界尚有争议，按照故事发展的顺序，拟讲全诗分为三个部分。

第一部分为：

雉子，班如此。之于雉梁。“无以吾翁孺，雉子。”

“班”，是“斑”的假借字，表示杂色。在表示“杂”的这个意思上，“斑”可以写作“班”。《楚辞·招魂》中有“士女杂坐，乱而不分些。放陈组缨，班其相纷些”，其中的“班”就是杂的意思。潘岳《射雉赋》云

① 《文渊阁四库全书·经部·书类》第68册，上海古籍出版社，2003，第410页。

② 班固：《汉书》卷十二，中华书局，2012，第296页。

③ 《续修四库全书·子部·艺术类》第1092册，上海古籍出版社，1995，第148页。

“班尾扬翘，双角特起。”就是用“班”来形容雉的羽毛色彩相杂。所谓“班如此”，指的是雉子的羽毛色彩驳杂，十分鲜明和显眼。雉梁，梁就是山头。汪曾祺先生认为，“雉梁”即野鸡们群居的山梁子。无，同“毋”，释为不要。吾，同“啎”，迎，接近之意。翁是老人，孺是小孩。翁孺泛指人类。“无以吾翁孺，雉子。”此句改变了前两句的叙述口吻，直接以“雉子”为对象而告诫“雉子”，是老雉对雉子的诫告和交代。第一部分讲的是，一只羽毛鲜艳的幼雉要飞到山梁子上去，在它就要离开雉群的时候，老雉告诫它：“不要接近人群！”

第二部分为：

知得雉子高飞止。黄鹄飞之以千里，雄来飞，从雌视。子趋一雉。“雉子。”

《乐府古题要解》所录此句与《乐府诗集》有所出入，但明显较后者于文意更为通畅，在此仅取《要解》。这部分是故事的转折，雉子扑腾着翅膀往山梁子飞去，老雉看到它突然停了下来，心里就有了不祥的预感，它多希望自己能如黄鹄一样，一飞计以千里，马上飞到雉子身边去看看情况，但现实却是它无法飞高。雌雉跟随着雄雉一起飞过来了，此时正看到雉子接近了“一雉”。“一雉”就是“雉媒”。潘岳的《射雉赋》中就保存有“媒翳射雉”的风俗资料。徐爰注曰“媒者，少养雉子，至长狎人，能招引野雉，因名曰媒。”① 可见，“一雉”就是人类驯化的引诱幼雉上钩的雉。老雉看到雉子接近危险，大呼“雉子”，以引起它的注意。

第三部分为：

车大驾马滕，被王送行所中。尧羊蜚从王孙行。

最后一部分，是故事的结尾。“尧羊”，一说同“翱翔”，一说同“徜徉”，指的是一种飞行的状态。雉子被捕猎者捉住放到了车上，雄雉与雌雉眼睁睁地看着幼雉被捉却无能为力，只能默默跟着捕猎者的车子飞行，也就是跟着幼雉飞行。

“被王送行所中”的“王”，庄述祖认为当作“生”，本文亦认为作“生”，“生”字更加突显了老雉和幼雉间活生生被拆散的情状。“行所”是天子所在的地方，又称为“行在所”。如《史记·卫将军骠骑列传》曰：

右将军苏建尽亡其军，独以身得亡去，自归大将军……遂囚建诣

① 萧统：《文选》卷九，中华书局，1977，第139页。

行在所。

裴骃《集解》引蔡邕曰：

天子自谓所居曰“行在所”，言今虽在京师，行所至耳。巡守天下，所奏事处皆为宫。[①]

又如《汉书·武帝纪》曰：

谕三老孝弟以为民师，举独行之君子，征诣行在所。

颜师古注：

天子或在京师，或出巡狩，不可豫定，故言行在所耳，不得亦谓京师为行在也。[②]

古越裳国曾向周朝进贡黑雉、白雉，可见向天子献雉的事，在历史上确有说法。幼雉是否也被献于天子，此诗未明确交代，所以不得而知。

统言之，全诗以叙事的口吻，将老雉对幼雉的谆谆教诲、老雉急切救幼雉、老雉与幼雉生分离的场景呈现在人们面前，展现的是雉群间深沉的亲情，使人为之动容。

二

汉铙歌十八曲是汉代的鼓吹曲，此后历代都有鼓吹曲创作，《乐府诗集》只收录了从魏到唐的鼓吹曲。汉代以降，汉铙歌《雉子班》一直在宫廷和民间流传，在音乐曲调和曲调题名两方面，对后世文学创作产生了深远影响。《雉子班》在汉之后发生的演变，按照其与汉铙歌《雉子班》的关系，可以分为两类：一是在音乐曲调上沿袭汉铙歌《雉子班》的创作，以朝廷所制的鼓吹曲为代表；一是在曲调题名上沿袭汉铙歌《雉子班》的创作，以文人创作的十一首拟乐府诗为代表。

---

① 《史记》卷一一一，中华书局，2008，第2928页。

② 《汉书》卷六，第156页。

（一）沿袭汉铙歌《雉子班》音乐曲调的鼓吹曲

汉代之后创作的与汉铙歌《雉子班》相对应的鼓吹曲，首先体现在朝廷所创作的鼓吹曲中，晋朝、北齐和后周分别有与汉铙歌《雉子班》相对应的鼓吹曲创作。《乐府诗集》引《晋书·乐志》曰：

武帝令傅玄制鼓吹曲二十二篇以代魏曲。①

又曰：

於穆我皇，古《雉子行》。《古今乐录》曰："《於穆我皇》，言圣皇受命，德合神明也。"②

《隋书·音乐志》：

（北齐）鼓吹二十曲，皆改古名，以叙功德。……第十三，汉《稚子班》改名《圣道洽》，言文宣克隆堂构，无思不服也。③

又曰：

（后周）武帝以梁鼓吹熊黑十二案，每元正大会，列于悬间，与正乐合奏。宣帝时，革前代鼓吹，制为十五曲。……第十四，改汉《稚子班》为《平东夏》，言高祖亲率六师破齐，擒齐主于青州，一举而定山东也。④

晋鼓吹曲《於穆我皇》的曲辞保留了下来，北齐鼓吹曲《圣道洽》和后周鼓吹曲《平东夏》，由于曲辞亡佚，只保留了曲名与题解。如下表所示：

汉鼓吹铙歌	魏鼓吹曲	吴鼓吹曲	晋鼓吹曲	梁鼓吹曲	北齐鼓吹曲	后周鼓吹曲
雉子班	无	无	於穆我皇	无	圣道洽	平东夏

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷十九，第275页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷十九，第280页。

③ 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第330页。

④ 《隋书》卷十四，第343页。

从曲名上看，“於穆我皇”“圣道洽”和“平东夏”已不再沿袭汉铙歌“雉子班”之名。从题解上看，《於穆我皇》《圣道洽》和《平东夏》在内容上都是歌颂皇帝功德之作，与汉铙歌《雉子班》在内容上大不相同。《於穆我皇》与《雉子班》相比，其曲辞的长短和句式也与《雉子班》不同。赵敏俐在《汉代乐府制度与歌诗研究》中指出：

> 曹魏以后拟作的鼓吹，虽然在音乐演奏上有所继承，但是在本质上已经发生了变化。①

以汉铙歌《雉子班》而论，这种继承便体现《於穆我皇》《圣道洽》和《平东夏》在音乐曲调上的对应。杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中也认为，后来各代的统治者们制作的鼓吹曲，“不再沿用旧词，而是仍沿用了原来的音调，填进了歌颂自己功德的新词”②。

总之，晋鼓吹曲《於穆我皇》、北齐鼓吹曲《圣道洽》、后周鼓吹曲《平东夏》沿袭汉铙歌《雉子班》的音乐曲调，但在内容上已演变成歌颂功德之作。

（二）沿袭汉铙歌《雉子班》曲调题名的文人拟乐府诗

在朝廷所创制的沿袭汉铙歌《雉子班》音乐曲调的鼓吹曲之外，文人们也将自己的创作焦点转向汉铙歌《雉子班》，这便开启了汉铙歌《雉子班》的文人化进程，产生了十一首文人拟乐府诗。如下表所示：

	汉铙歌	宋鼓吹铙歌	梁	陈	陈	陈	陈	唐	明	明	清	清
作者		何承天	吴均	陈后主	张正见	毛处约	江总	李白	熊明遇	范守己	李锴	谈迁
题名	《雉子班》	《雉子游原泽》	《雉子班》	《雉子班》	《雉子班》	《雉子班》	《雉子班》	《雉子班》	《雉子班》	《雉子班》	《雉子斑》	《雉子斑》

① 赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，第172页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，2004，第112页。

续表

	汉铙歌	宋鼓吹铙歌	梁	陈	陈	陈	陈	唐	明	明	清	清
主题	知几；讽今；言亲情……	以雉咏避世之士	以雉写畋猎	以雉写畋猎	以雉写畋猎	以雉写畋猎	以雉写畋猎	以雉咏避世之士	以雉言归隐	以雉言归隐	以雉子班言顺其自然	咏雉
形式	杂言	五言	五言八句	五言八句	五言八句	五言八句	五言八句	杂言	杂言	杂言	杂言	杂言

宋代何承天的《雉子游原泽》虽在宋鼓吹铙歌之属，但已不再沿袭汉铙歌《雉子班》的音乐曲调，其内容也不再是歌功皇帝功德之作。《乐府诗集》“宋鼓吹铙歌”部分题解曰：

> 按此诸曲皆承天私作，疑未尝被于歌也。虽有汉曲旧名，大抵别增新意，故其义与古辞考之多不合云。①

可见，《雉子游原泽》是何承天在朝廷鼓吹曲外的私人创作，是在保留汉铙歌曲题题名“雉子班”的“雉子”之下，写雉而别出新意。韩宁在《〈乐府诗集〉“鼓吹曲辞”“横吹曲辞”研究》中通过考证何承天生平的记载，认为“他是一个精通音乐的人”，从而认定“何承天所作的鼓吹铙歌十五篇在实际中是否被演唱过不能确定，但在理论上来说是可以入乐的”②。由于相关文献的缺乏，我们无法认定《雉子游原泽》是否曾经“被于歌”。在内容上，何承天的《雉子游原泽》主要是化用了《庄子·内篇第三·养生主》“泽雉十步一啄，百步一饮，不蕲畜乎樊中。神虽王，不善也”的典故，用以表达雉在泽则适，在樊则拘，而人束缚于荣华，必

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷十九，第287页。

② 韩宁：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京大学出版社，2009，第100~101页。

失所养。李白的《雉子班》也取此意，歌颂旷达之士不为荣华所拘，其中“乍向草中耿介死，不求黄金笼下生”是对何承天的“饮啄虽勤苦，不愿栖园林”的继承与发展。在形式上，何承天的《雉子游原泽》是完整的五言结构，不仅与汉铙歌《雉子班》的杂言形式不同，而且与宋代朝廷所制的鼓吹铙歌的形式不同。自汉以降，五言体逐渐成为文人创作诗歌的最主要的形式。可见，从内容上和形式上来看，何承天的《雉子游原泽》更接近于文人诗。在何承天之后，唐代的李白、明代的熊明遇、范守己和清代的李锴，他们的拟汉铙歌《雉子班》之作都受到了庄子思想的影响，他们不是沿着何承天的路子，以雉言避世之士，就是沿着庄子“法天贵真”“复归于朴”的路子，以雉言顺应自然。清代的谈迁则专题咏雉。这些拟乐府诗，在形式上皆为杂言。

在梁陈之际，也有五首拟汉铙歌《雉子班》的文人创作。由表格可见，他们在内容上相同，都是把雉作为猎物，述游猎之事。在形式上，皆为五言八句之作，用的是当时流行的永明体。钱志熙曾专门谈到齐梁之际的拟乐府诗创作，他把这一类乐府诗的写作手法称为“拟赋古题法”：

> 它采用专就古题曲名的题面之意来赋写的作法，抛弃了旧篇章及旧的题材和主题……“赋题”的特定含义，它是严格地由题面着笔，按着题面所提示的内容倾向运思庇材。赋题作为一个明确的方法而出现，是始于齐代永明末沈约倡议写作的赋汉鼓吹曲名。……沈约等人的赋鼓吹曲名之作，其性质与历朝的鼓吹歌诗完全不同。……他们不采用魏晋人通行的拟旧篇、写旧事的方法，不去摹拟汉铙歌原作，而是借用当时流行的咏物赋事的诗格，直接从“芳树”、“有所思”、“临高台”这些字面意义上发挥。……拟乐府诗的赋题法正是仿照这种同题咏物的作法而创造出来。[①]

梁陈之际这五首题名为“雉子班”的乐府诗，是文人们由汉铙歌曲题题名“雉子班”着笔，以咏物赋事的诗法，直接从“雉子班”的字面意义上发挥。这些诗作大都先言雉子羽毛之美，后言箭射之精准。吴兢《乐府古题要解》中也认为；“乐府之兴，肇于汉魏。历代文士，篇咏实繁。或

① 钱志熙：《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）1995年第4期。

不睹于本章，便断题取义。……赋雉斑者，但美绣颈锦臆”[1]，说的便是文人拟《雉子班》的创作特征。

总之，自何承天的《雉子遊原泽》开始的十一首文人拟乐府诗，沿袭了汉铙歌《雉子班》的曲题题名，却逐渐脱离了汉铙歌《雉子班》的音乐曲调，走向了文人创作。

三

综本文所述，汉铙歌《雉子班》中的“雉”的形象与先秦以来的“雉”所具有的历史文化内涵基本相符。汉铙歌《雉子班》是以叙事诗的口吻，通过叙述老雉与幼雉间的别离，表达老雉亲情的难以割舍，凸显的是雉这一群体间的脉脉温情。汉代以降，汉铙歌《雉子班》一直在宫廷和民间流传，对后世文学创作产生了深远影响。在宫廷之上，晋鼓吹曲《於穆我皇》、北齐鼓吹曲《圣道洽》、后周鼓吹曲《平东夏》沿袭了汉铙歌《雉子班》的音乐曲调，但在内容上，已演变成歌颂功德之作。在民间，文人拟汉铙歌《雉子班》的曲题题名，创作了十一首拟乐府作品，形成了新的主题。在音乐曲调上，却逐渐脱离了汉铙歌《雉子班》的音乐曲调。

---

① 丁福保：《历代诗话续编》，中华书局，1983，第24页。

从家庭视角论解汉乐府诗歌

——以《东门行》《妇病行》和《孤儿行》为例

吴海琪（徐州，江苏师范大学文学院，221116）

摘　要：春秋战国以后，由于土地关系的转变，占有小块土地或没有土地的小家庭开始出现。低下的生产力和统治者的穷兵黩武使得刚刚脱离奴隶地位而组建起来的一个个小家庭于风雨飘摇中摇摇欲坠，以传统儒道为基础建立的家庭伦理亦面临灭顶之灾。而“缘事而发”的汉乐府诗歌，以其独特的写实手法，为我们再次展现了汉民族那段家破人亡的苦难历史。

关键词：汉乐府　家庭视角　写实　苦难

作者简介：吴海琪，女，1989年生，江苏宿迁人。现为江苏师范大学文学院硕士研究生。

两汉时期，特别是汉魏之际，社会“世积乱离，风衰俗怨”①。在频繁的战乱和激烈的社会动荡中，人们遭受着极度的穷困与潦倒，他们经受着亲人早逝的锥心之痛，忍受着统治者肆意的身心虐待。传统的家庭伦理观念形同虚设，以家庭为事发现场的悲剧首次逼真地被书写者描摹下来。他们虔诚地遵守着“感于哀乐，缘事而发”② 的创作精神，精心创作出可以“观风俗，知薄厚”③ 的乐府诗歌。

根据宋人郭茂倩《乐府诗集》的分类，《东门行》《妇病行》和《孤儿行》这几篇均属于相和歌辞类，这类歌辞大多是“汉世街陌谣讴”“多

---

① 刘勰著，王志彬译注《文心雕龙》，中华书局，2012，第507页。

② 班固著，顾实讲疏《汉书艺文志讲疏》，上海古籍出版社，2009，第192页。

③ 班固著，顾实讲疏《汉书艺文志讲疏》，第192页。

出民间”[①]，是汉人所采各地的俗乐，是“汉代俗乐的主要成分”[②]。这些来自不同地域的诗歌，很好地继承了《诗经》“饥者歌其食，劳者歌其事”的写实传统。它们充分反映了两汉时期社会的现实风貌，包括孤儿、病妇、鳏夫、流民、士卒等的苦痛生活。而在其中，以家庭为事发地点的写作视角则非常新颖，它反映了封建小家庭建立伊始的艰难，以及伴随其中的家庭伦理和社会关系的演进等，从这一视角下实录的一幕幕家庭悲剧，值得我们深入研究。

一 “缘事而发”——家庭问题在文学作品中的首次呈现

如前文所说，《东门行》《妇病行》和《孤儿行》这三首诗歌无一例外地在叙事上都截取了家庭这一描写视角。在汉乐府中还有其他诗歌也是有这样的“雷同”，如《十五从军征》中描写的八十而归的老兵，在破败不堪荒草满庭的家中，舂谷做饭，采葵做羹的凄凉景象；还如《陇西行》中展现的善于操持门户，应对宾客的“健妇”形象等。而在乐府中，还有很多仅用“家”字表现一个处所意义（和现今的“家”意思相近）的篇幅，如《平陵东》中被劫的“义公”为缴纳赎金只得“归告我家卖黄犊”以及《乌生》中的“秦氏家有游遨荡子”等。

这里之所以说家庭问题在文学作品中是“首次”呈现，这一观点的提出主要是基于三点原因。

首先，生产方式的转变使家庭观念逐渐形成。秦以前的中国古代社会是奴隶制社会，作为主要生产资料的土地以及在土地上生活劳作的农奴此时都为天子，诸侯以及各级卿大夫所有，农奴们每天在田官的率领下进行集体劳作，在农闲之余，他们还要服各种徭役。他们的地位极其低下，可以被所属领主用来进行合法的买卖，命运完全被掌握在领主手中，没有人身自由，进而他们就没有了组成家庭的成员基础、物质生产资料基础以及相应的心理认同基础。这一生产方式极大地导致了当时人们家庭观念的淡薄。

但是，随着周王朝的分崩离析，经历春秋战国和秦王朝的动乱与变

① 余冠英：《乐府诗选》，人民文学出版社，1997，第8页。

② 王运熙、王国安：《汉魏六朝乐府诗》，上海古籍社出版，2011，第7页。

革，到两汉之际，土地制度已有了明显的变化：“土地家长所有的家族制度逐渐代替了土地宗子所有制，主要社会成份转化为占有多量土地的地主阶级和占有小块土地或无地的农民阶级。这一转变到两汉已初步完成。”[①]伴随着土地私有制度的建立和完善，这一时期的社会结构也呈现出新的变化，从家庭纬度来考察的话，此时的社会是由三个部分组成：“底层是所谓编户齐民的三代以内的小家庭，但穿插着强宗豪族；中间是春秋战国以来逐渐兴起并成熟起来的官僚阶层；上层是皇家。”从以上论述中，我们很容易发现绵亘中华大地几千年的两大对立阶级已经产生——占有绝大多数土地以地主和贵族为代表的统治阶级和占有极少土地以从事家庭个体劳动为主的农民阶级，这两者之间的关系是复杂的，他们既相互依存又相互憎恨，他们之间的矛盾斗争成为社会动乱的重要原因。汉乐府“缘事而发”的写实精神使得社会各方面的真实形态得以呈现，于是小农经济背景下刚刚建立的小家庭所遭受的悲欢离合便得以跃然纸上。

其次，《诗经》《楚辞》等经典作品中对家庭的描写少而粗疏。如《诗经》《周南·卷耳》中写服役在外的丈夫思念家中的妻子，只是说“嗟我怀人，置彼周行”；再如《魏风·陟岵》中征人怀家，文中也只是发出“父兮”“母兮”“兄兮”的吟叹，这与后世王维怀家时的“来日绮窗前，寒梅著花未？”以及陶渊明描写家境时的“榆柳荫后檐，桃李罗堂前”的写作视角差异很大。而《楚辞》中，屈原每每提及家的问题，更多的是对祖先的悼念与祭祀，他在《天问》里有一问“舜闵在家，父何以鱞？”这里的“家”也只是名词性的处所词，而没有像《东门行》《妇病行》中那样把故事发生的背景置于实际意义上的家中。

最后，统治阶级思想和制度上的支持。西汉建立之初，统治者为稳定社会秩序，恢复农业生产，推行“与民休息”的政策，如“兵皆罢归家”“民以饥饿自卖为人奴婢者，皆免为庶人”[②]等举措，这些举措使农民恢复人身自由，使土地得到耕种，家庭得以组建和保存。

汉武帝时期，大儒董仲舒提出“罢黜百家，独尊儒术”的思想政策，使儒学成了新的官学，儒家所倡导的系列思想行为规范便成了当时的社会准则。在儒家思想中，就个人、家庭以及社会三者的关系而言，最经典莫

① 葛晓音：《八代诗史》（修订本），中华书局，2012，第3页。

② 班固著，张烈主编《汉书注译》，海南国际新闻出版中心，1997，第33页。

过于《礼记·大学》中所说：

> 古之欲明明德于天下者，先治其国；欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身……身修而后家齐，家齐而后国治，国治而后天下平。[①]

从论述中我们能够看出，此时的汉统治者已经意识到“齐家”之于“治国”的基础性意义。修身、齐家、治国、平天下，这四者成了儒家信奉者们一生的追求。董仲舒则认为事物都是由阴阳二者构成的，而具体到家庭与国家，则是如《春秋繁露·基义》所说的那样：

> 阴者阳之合，妻者夫之合，子者父之合，臣者君之合。[②]

他用阴阳协调的原理比喻夫妻，父子，君臣，把家庭的和睦与君臣关系的协调放在同一纬度上，指出这六者唯有遵循各自的职责规范，注意协调阴阳关系不走极端，才能融洽相处，和谐安定。统治阶级在思想和政策上的重视像一只无形之手规定着家庭的协调与运作，它有利于小家庭的建立和维护。但同时，这也为家庭问题的凸显客观上创造了可能。

二　儒道家庭理想梦境的破灭

汉建立者刘邦起自民间，他目睹了秦王朝对百姓无度压榨以致亡国的现实，他深知民生疾苦，称帝后，尽量节省民力，不过分扰民。惠帝、吕后时期，相国曹参更是深谙“治道清静而民自定”[③] 的道理，辅政以“无为”见称。文景两朝，统治者“尤好黄老，不任儒者”[④]。在黄老“无为”“寡欲”思想影响下，汉初国家事少，政治清平，民众安居乐业。统治者自身的提倡和践行，使黄老思想得以在社会上广泛传播。黄老思想的代表人物老子对理想家庭社会的描绘如下：

> 小国，寡民。使有什伯之器而不用，使民重死而不远徙……甘其

① 陈戍国：《礼记校注》，岳麓书社，2004，第485页。
② 钟肇鹏：《春秋繁露校释》，山东友谊出版社，1994，第632页。
③ 田昌五、安作璋：《秦汉史》，人民出版社，2008，第111页。
④ 田昌五、安作璋：《秦汉史》，第112页。

食，美其服，安其居，乐其俗。邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死，不相往来。[①]

在对理想景象的憧憬中，汉兴不久便出现了“家亡事，非遇水旱之灾，民则人给家足”[②] 的景象。

武帝时期，经历秦“焚书坑儒”的劫难和汉初黄老当道的冷落之后，儒学重焕生机，儒家所倡导的系列家庭伦理也同样被推崇之致。司马谈在《论六家要旨》中评价儒学说：“儒者博而寡要，劳而少功，是以其事难尽从；然其序君臣父子之礼，列夫妇长幼之别，不可易也。”[③] 从中我们能够看出尽管司马谈对儒者有偏见，但他还是承认了儒家思想对于规范家庭伦理的意义。董仲舒在继承儒家已有家庭伦理的基础上，兼收法家“臣事君，子事父，妻事夫，三者顺则天下治，三者逆则天下乱”[④] 的主张，提出“臣兼功于君，子兼功于父，妻兼功于夫，阴兼功于阳，地兼功于天……王道之三纲，可求于天”[⑤] 的理论，以天道阴阳为儒家的家庭伦理作论证。班固在《白虎通》一书中，对儒家家庭伦理作了更加系统的阐述，明确提出了“三纲六纪”说：“三纲者，何谓也？谓君臣、父子、夫妇也。六纪者，谓诸父、兄弟、族人、诸舅、师长、朋友也。”[⑥] 同时代的刘向所编纂的《孝子传》和《古列女传》把历史上忠臣、孝子、贤妻良母的事迹汇编在一起，大肆宣扬以忠孝为中心的儒家家庭伦理。董仲舒等大儒对家庭伦理的大肆宣扬，使得社会认同的理想家庭模样便如陆贾在《新语》中所描绘的那样：

耆老甘味于堂，丁男耕耘于野，在朝者忠于君，在家者孝于亲；于是赏善罚恶而润色之，兴辟雍庠序而教诲之，然后贤愚异议，廉鄙异科，长幼异节，上下有差，强弱相扶，小大相怀，尊卑相承，雁行相随，不言而信，不怒而威，岂待坚甲利兵、深牢刻令、朝夕切切而

① 周生春：《老子注评》，凤凰出版社，2007，第112页。

② 《史记》，中华书局，1959，第432页。

③ 《史记》，第309页。

④ 李祥俊：《韩非子注释》，新华出版社，2003，第401页。

⑤ 钟肇鹏：《春秋繁露校释》，第632页。

⑥ 陈立：《白虎通疏证》，中华书局，1994，第373～374页。

后行哉?[1]

陆贾之后，东晋时期的陶渊明笔下“土地平旷，屋舍俨然”“黄发垂髫，并怡然自乐”的“桃花源”更是成了几千年封建社会中人们对于理想生活环境的终极追求，即使生活在极其便利的现代化社会中，还有很多崇尚“复古”的人士在经历快节奏和高压力的现代生活之后，也无比地向往陶渊明的“桃花源”。

不管人们对理想家庭图景描绘得有多美好，残酷的两汉现实还是将他们苦心经营的规则秩序打得七零八落，理想的家庭美梦只能是一相情愿的乌托邦。

中国古代社会是长期以自然经济为基础的农业社会，农民们面朝黄土背朝天，过着“靠山吃山，靠水吃水”的低水平生活。汉初建立起来的小农家庭尚处产生发展阶段，农民的物质生存基础相当薄弱，如“架上无悬衣”“抱时无衣，襦复无里”“足下无菲”。人们常常要在缺吃少穿中苦苦挣扎。薄弱的物质基础则使得小农家庭的结构带有强烈的不稳定性，一旦遭遇天灾人祸，这些飘摇中的小家庭便会面临破产的危机。

造成汉代家庭不稳定的因素主要有两方面。

（一）自然因素

根据《中国灾害通史》附录二《秦汉灾害年表》的统计，自高祖元年至献帝建安二十五年，全国各地总计发生各种灾害765次，涉及312个年份，平均每年要发生近三次。[2] 这些灾害中有比较严重的几次，如宣帝本始四年（前70年），河南以东四十九郡地震，“北海琅邪坏祖宗庙城郭，杀六千余人。”[3] 再如，献帝兴平元年（194年），“三辅大旱”，“是时谷一斛五十万，豆麦一斛二十万，人相食啖，白骨委积”[4]。伴随着各种灾害而来的会有许多疫病侵袭。如景帝后元年（前143年）五月，“地大动，铃铃然，民大疫死，棺贵，至秋止”[5]。安帝建光元年（121年），“安帝初，

① 王利器：《新语校注》，中华书局，1986，第118页。

② 袁祖亮编《中国灾害通史·秦汉卷》，郑州大学出版社，2009，347～429页

③ 《汉书》卷二十七下之上《五行志》，中华书局，1962，第1454页。

④ 《后汉书》卷九《献帝纪》，第376页。

⑤ 《汉书》卷二十六《天文志》，第1305页。

天降灾疫，百姓饥馑，死者相望。”[1] 这些灾害的发生给百姓的物质生活和精神生活带来了极大的伤害。

（二）人为灾祸：

在古代封建社会中，执掌天下的是以皇帝为首的官僚地主阶级，他们的一言一行不仅影响着历史演进的轨迹而且还左右着一个个小农家庭的命运。统治者高高在上的藐视姿态和敛财享乐的奢靡行径成了农民苦难生活的缘由。《东门行》中，在反复犹豫中，丈夫还是舍下苦苦哀求的妻子拔剑而去；《孤儿行》中，孤儿在兄嫂的虐待中愿赴黄泉；《妇病行》中的丈夫，在妻死儿啼的陋室中彷徨徘徊；《十五从军行》中的老兵，在极度的恍惚中舂谷作饭。因不平等的被奴役地位而一心向死；因亲人早逝幼儿待养而无所适从；因连年战事不得归家而恍惚无依，这一切的悲剧都与统治阶级有着密切联系。

汉初，在经历秦王暴政、陈胜起义和楚汉争霸之后，中华大地，满目疮痍。汉初统治者励精图治，在建制几十年间便出现“文景之治”的繁荣局面：“至今上即为数岁，汉兴七十余年之间……都鄙廪庾皆满，而府库余货财，京师之钱累巨万，贯朽而不可校。太仓之粟陈陈相因，充溢露积于外，至腐败不可食。众庶街巷有马，阡陌之间成群。”[2] 此时大汉国库殷实，民众富裕，举国上下一片和谐安康的盛世气象。然而，鼎盛的背后往往暗藏各种危机：“当此之时，网疏而民富，役财骄溢，或至兼并豪党之徒以武断于乡曲。宗室有土，公卿大夫以下，争于奢侈，室庐舆服僭于上，无限度。物盛而衰，固其变也。”于此处，司马迁指出尽管经过汉初几十年的积淀，统治阶级骄奢无度导致了骄奢之风盛行以及“富者田连仟佰，贫者无立锥之地”[3] 的贫富分化局面。汉元帝，成帝以及哀帝三朝，奢侈淫乐，腐朽堕落之事更是罄竹难书。

统治者奢侈浪费、享乐成风最终还是要由农民买单，而搜刮民众最常见的实现形式便是赋税和徭役。

关于赋税，则名目甚多，最主要是田赋，它是国家财政最主要的收入来源。除此之外，人们还要向政府定期缴纳一定数量的人头税，即算赋和

---

① 袁宏著，周天游校注《后汉纪》卷十七，天津古籍出版社，1987，第463页。

② 《史记》，第435～436页。

③ 《汉书·食货志（上）》，凤凰出版社，2011，第92页。

口赋。高祖四年（前203年）规定："民年十五以上至五十六岁出赋钱，人百二十为一算，为治库兵车马。"[①] 此时国家把人头税定名为算赋，随后逐渐法制化。武帝时征，讨伐四夷，赋税益重，武帝因此下诏"令民产子七岁乃出口钱"[②]。这一针对幼儿征收的赋税，给本来就贫困的家庭加重了压力，使得小民贫困之家常常生子不举。

针对社会各家庭的赋税已经使他们的生活陷入困境，当再遇到穷兵黩武成性，喜好大兴土木的君王时，百姓的遭遇更是雪上加霜。汉代主要的徭役是兵役和劳役。这些徭役都是有巨大生命危险的义务性劳动。那些被国家征用的健壮劳动者，必须脱离自己的家庭和各自谋生的岗位，过着风餐露宿，终日劳顿的凄惨生活。有的重役还可能造成"死者连属，百姓罢极，天下匮竭"[③] 的惨象。如武帝时期，"军征三十余年，地广万里，天下之众亦减半矣"。[④] 还如，东汉末年的动乱时期，统治阶级徭役加剧，吴人陆凯上书孙皓："今则不然，夫妇生离，夫故作役，儿从后死，家户为空。"[⑤] 由此可见，战争会造成人口的大量损失，还有伴随战争而来的各种无序状态，把无数的家庭推向了支离破碎的边缘。

根据以上自然因素和人为因素的分析，我们不难看出，在两汉时期，要想和乐幸福地养持一家人是多么困难的一件事。此时我们再看乐府，百姓无衣无食被迫造反、礼乐废弛孤儿不获抚养以及病妇贫穷无所救治等家庭惨象环生的现象亦在情理之中耳。于此时，儒道家庭美梦就此破灭。

三　感于哀乐——现实主义的实录

汉乐府现实主义的笔法向来为人所称道，萧涤非在《汉魏六朝乐府文学史》中也说："益古诗多言情，为主观的；而乐府多叙事，为客观的，社会的。"[⑥] 作为对客观现象的叙事性描写，汉乐府广泛地反映了当时的社会现实，尤其是最低层人民的现实状况，而其中以家庭场景描写为突出特

① 《汉书》卷一上《高帝纪》注引《汉仪注》，中华书局，1962，第46页。
② 《汉书》卷七十二《贡禹传》，第3079页。
③ 《汉书》卷十《成帝纪》，第322页。
④ 《后汉书》志十三《郡国志一》注引《帝王世纪》，第3388页。
⑤ 《三国志·吴书》卷六十一《陆凯传》，中华书局，1959，第1406页。
⑥ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第90页。

点的《东门行》、《妇病行》和《孤儿行》等中，为我们真切地展示了盛世王朝光辉背后的一幅幅家庭悲惨画面。

（一）鲜明的画面感使诗歌情境无限扩大

这里所说的画面感要在充分阅读文本的基础上才能体会，先摘录其中两首：

东门行

出东门，不顾归；来入门，怅欲悲。盎中无斗米储，还视架上无悬衣。拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼："他家但愿富贵，贱妾与君共餔糜。上用仓浪天故，下当用此黄口儿。今非！""咄，行！吾去为迟！白发时下难久居。"①

妇病行

妇病连年累岁，传呼丈人前，一言当言；未及得言，不知泪下一何翩翩。"属累君两三孤子，莫我儿饥且寒，有过慎莫笪笞，行当折摇，思复念之！"

乱曰：抱时无衣，襦复无里。闭门塞牖，舍孤儿到市。道逢亲交，泣坐不能起。从乞求与孤儿买饵。对交啼泣，泪不可止。"我欲不伤悲不能已。"探怀中钱持授交。入门见孤儿，啼索其母抱。徘徊空舍中，"行复尔耳！弃置勿复道。"②

细读下来，我们便如看电影般，在头脑中反复播放这些画面，如《东门行》中：一个干瘦的丈夫衣衫褴褛，他提着一把破剑，怒气冲冲地出门，不久又满脸惆怅垂头丧气地回来，但看到家中盎中无米，架上无衣时又欲愤然离去，一个软弱的妻子瘫坐在地上拽着他的衣角苦苦哀求他不要造反，可是丈夫最终还是不顾一切，冲出家门。《妇病行》中：在一个破败不堪的土屋里，破旧脏乱的床上一个形容枯槁病妇，正奄奄一息地躺在床上，她艰难地对着弯腰在侧悲伤欲绝的丈夫低声叮咛，嘱托丈夫不要把孩子饿着，不要责打孩子。而此时妻子的嘱托和后来"抱时无衣，襦复无里"的矛盾，使丈夫后来在陋室中"徘徊"时的内心痛苦与无助画面更引

---

① 朱东润主编《中国历代文学作品选》，上海古籍出版社，2010，第 367 页。

② 朱东润主编《中国历代文学作品选》，第 369 页。

起读者的深刻体悟。

这几首乐府的“画面感”特征之所以这般分明，主要有这几点原因：首先，诗中动词的恰当使用。如“还视”“拔剑”“牵衣啼”“啼泣”“徘徊”“办饭”“视马”等，这些动词的使用使画面立刻活了起来；其次，人物形象鲜明可感。犹豫不决的丈夫；病入膏肓的妇人和受尽苦难的孤儿，这些人物的形象具体而分明，读来很容易让读者在头脑中形成具体可感的人物形象；再次，对话式叙事手段的运用。如《东门行》中苦心规劝的孩儿妈和《妇病行》中临终嘱托的妻子，对话形式的运用使得原有的画面有了音效感；最后，镜头视角的连贯性切换。如《东门行》中的丈夫先“出”又“来”是一个视角，这一场景是发生在庭院或门口处的；“还视”瓦瓮与衣架又是一个视角，这一场景着眼于室内的全景；孩儿妈“牵衣啼”则是家庭内景的一个特写。《孤儿行》中的孤儿，先是蓬头垢面走南闯北地做生意；冬日归来，还来不及歇息便被兄和嫂呼来唤去地“办饭”和“视马”；在汲水途中，未穿鞋子已被冻裂的脚又被“蒺藜”刺中，孤儿忍痛将蒺藜拔出，疼痛加上寒冷无助使得孤儿泪下如雨；六月收瓜之际，瓜车翻覆，瓜被路上抢食，孤儿绝望地乞求路上还回瓜蒂。这一连串视角的顺序切换，使得诗歌的意境被无限地扩大了。

（二）“无衣”与“无依”——被压迫者的悲哀

读罢这几首乐府诗，诗歌中的文字居然都有“无衣”字样：《东门行》中的“还视架上无悬衣”、《妇病行》中的“抱时无衣，襦复无里”、《孤儿行》中的“冬无复襦，夏无单衣”。这些贫苦的农民们普遍缺少维持生存最基本的要素：衣服和粮食，缺吃少穿本来就极大地威胁着他们的生命，但是与“无衣”相伴随而来的还有很多很多，比如贫穷、比如饥饿、比如疾病、比如虐待，比如亲人之间的相互依存感的消失。

“无衣”二字在《诗经》中也出现过几次，一次是《唐风·无衣》，讲述的是作者对别人赏赐衣物的感谢，另一次是《秦风·无衣》，描写的是一首军队中豪爽耿直的兄弟之谊。这两首虽都以“岂曰无衣”起兴，然诗歌整体意义与乐府诗中的还有所差别。而另一只首《豳风·七月》里的“无衣无褐，何以卒岁”。这里的“无衣”与乐府中的有所契合。“无衣”与“无依”是谐音，而前者包含太多的社会意义和家庭意义，它是后者产生的原因。因为“无衣”，丈夫提剑造反，然后妻子儿女“无依”；因为

"无衣"，丈夫因不能履行对亡妻的承诺而彷徨无奈，他和孩子便觉得无所依靠；因为"无衣"，孤儿在身心备受摧残的情形下，变得孤苦"无依"，一心向死。衣裳本是人们生活的必需品，它能帮助人们抵御寒冷，也能让人摆脱衣不蔽体的羞愧，而此时的衣服不仅关乎身体的冷暖，更关乎情感的皈依，身体的冷暖重要，人心的冷暖更加重要，苦难中的人们也许更需要心灵的温暖衣裳。所以此时，《妇病行》中妻子嘱托丈夫不要让孤儿缺吃少穿，不要责打孩子，这显示出了荒乱中难得的珍贵亲情，她与后来小儿子太小还不知母亲已经永远地离他们而去而"啼索其母抱"遥相呼应，母子深情此处显得弥足珍贵。

朱嘉征说："余闻之先儒曰：世治则室家相保，世乱则室家相弃。"[①]《东门行》《妇病行》《孤儿行》三首诗歌都是描写"室家相弃"的典型。《妇病行》中，仅选取两个最伤心惨目的画面相互对照，略去有关病妇的病情和亡故的过程，使病妇临终嘱托丈夫照管孩子的遗愿与丈夫无力实现遗愿的矛盾更加突出，从而衬托出丈夫艰难窘迫和孤儿无衣无食的凄惨情状，诗中虽然只写一家一户之特殊状况，但也深刻地概括出民生困苦，小家庭势单力薄，不测的变故常常能把一个家庭推向万丈深渊，并最终导致夫妻父子不能相保的可怜景象。

乐府诗另一首《上留田行》，也有与《孤儿行》一样着力描写孤弟被欺的现象的，可见这一问题在当时是比较普遍的。萧涤非说："后母之憎前子，兄嫂之疾孤弟，几为吾国数千年之通病，此亦一社会问题也。"[②] 当父母早逝时，长兄应如父，诗中的兄长对孤弟不但不多加照拂，而且还和妻子一起虐待弟弟，让他"行贾"，在重农抑商的古代社会中，做买卖是极其低下的一种谋生行为，相应的，行贾之人的社会地位自然也就等同于奴仆，这实际上也反映了汉代奴婢悲惨的境遇。它虽然被采诗者以存恤孤弱的角度采摘进来，但民歌本身所体现的而更为广泛的社会内容并非采诗标准所能局限。

作为我国诗歌发展源头的《诗经》，"在中国文学史上占有崇高的地位和产生深远的影响，奠定了我国诗歌的优良传统。哺育了一代又一代诗人，我国诗歌艺术的民族特色由此肇端而形成。"[③] 但不管统治者当时立乐

---

① 《四库全书存目丛书·集部三八五》，齐鲁书社，1997，第694页。

② 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，第97页。

③ 袁行霈主编《中国文学史》第一卷，高等教育出版社，2005，第65页。

府采歌谣的目的是为了“乐教”“观风俗”还是为了宫廷娱乐或点缀升平，其在客观意义上，为民歌的流传和长期保存提供了坚实的制度基础。其诗有很多内容都直接反映汉民们生活的现状，因此被学界尊为“周以后是《诗经》”[①]。

“感于哀乐，缘事而发”的汉乐府里面无意中展现了很多汉代家庭生活的图景，它敏锐地捕捉到在生产关系变革和激烈的社会动荡中一个个小家庭危如累卵，它见证了家庭梦境破灭的无奈与悲凉。

① 余冠英：《乐府诗选》，第12页。

论西晋宫廷乐府的价值*

张　梅　马　宾（上饶，江西上饶师范学院，334001）

摘　要：西晋宫廷乐府西晋礼乐文化建设的有机组成部分，代表着西晋的政治文化，反映了作家的儒学观点，具有政治文化价值。它部分保存了西晋的历史、音乐资料，表现了新王朝人民的共性心理，具有社会史料价值。西晋宫廷乐府歌功颂德的创作思维束缚了文人的创新能力，作为主流意识形态的宫廷乐府，又引领着歌功颂德的创作之风，这是西晋文人乐府模拟的原因之一。西晋宫廷乐府经典崇雅，以四言诗居多，对四言诗的复兴起到一定的推动作用。这是西晋宫廷乐府的文学认识价值。

关键词：西晋　宫廷乐府　价值

作者简介：张梅，女，1966年生，安徽和县人。江西上饶师范学院文传学院副教授，博士。主要从事古代文学的教学与科研。研究方向：汉魏六朝及隋唐文学。马宾，女，1966年生，辽宁沈阳人。江西上饶师范学院文传学院副教授。主要从事古代文学的教学与科研。研究方向：汉魏六朝及朱熹文学。

一　西晋宫廷乐府创作风貌

据郭茂倩《乐府诗集》，魏晋南北朝时期创作乐府的文人，西晋远逊南朝宋、梁、陈，仅与曹魏、南朝齐相仿，其作者有傅玄、荀勖、张华、成公绥、石崇、陆机、刘琨等七人。按郭茂倩《乐府诗集》的分类，他们的乐府主要有郊庙歌辞、鼓吹曲辞、燕射歌辞、相和歌辞、舞曲歌辞、琴

* 本文为2014年江西高校人文课题“西晋儒学与文体关系研究”（ZGW1415）阶段性成果。

曲歌辞、杂曲歌辞七类，约196首。[①] 广义上说，所有的乐府都能称之为宫廷乐府，因为“宋代以前凡称乐府者，一定与朝廷音乐机构有关”，它们或是朝廷音乐机构曾经表演过的，或是正在表演的，或是希望朝廷音乐机构表演的。[②]

本文所谓的宫廷乐府则是从文学角度出发，凡是内容涉及朝廷活动或颂美朝廷（统治者）的，即为宫廷乐府，有类于庙堂文学。根据诗歌内容与朝廷关系的远近，笔者将这196首乐府大致分为两类：宫廷乐府和文人拟乐府。其中宫廷乐府135首，文人拟乐府61首。西晋宫廷乐府歌诗创作无论是数量还是作者都占整个文人乐府诗的一半强，可见它在西晋文人乐府诗中的地位。

1. 西晋宫廷乐府的留存

据郭茂倩《乐府诗集》，西晋135首宫廷乐府是：

郊庙歌辞二十一首：傅玄《郊祀歌》五首、《天地明堂歌》五首、《宗庙歌》十一首[③]。

燕射歌辞七十一首：傅玄《四厢乐歌》十八首（章）、荀勖《四厢乐歌》十七首、成公绥《四厢乐歌》十六首、张华《四厢乐歌》十六首、张华《冬至初岁小会歌》一首、《宴会歌》一首、《中宫所歌》一首、《宗亲会歌》一首。

鼓吹曲辞二十四首：傅玄《鼓吹曲辞》二十二首、张华《凯歌》二首。

舞曲歌辞十八首：傅玄《正德大豫舞歌》二首、《宣武舞歌》四首、《宣文舞歌》二首、《鼙舞歌》五首，《云门篇》一首，荀勖《正德大豫舞歌》二首，张华《正德大豫舞歌》二首。

相和歌辞一首：石崇《大雅吟》。

2. 西晋宫廷乐府的创作时间

西晋宫廷乐府的创作方式大体有两类，其一是受命制作，由帝王钦点重臣，配合当时的礼仪而作，是礼乐文化的重要组成部分。这类乐府的创

---

① 案：中华书局79年版《乐府诗集》目录中，傅玄《四厢乐歌》为三首（18章），本文参照荀勖（17首）、张华（16首）、成公绥（16首）的《四厢乐歌》结构，认为傅玄诗中的18章，应视为18首，而不是3首。

② 吴相洲：《乐府学概论》，人民文学出版社，2015，第5页。

③ 据《南齐书·乐志》载西晋尚有“夏侯湛又造宗庙歌十三篇”，今《乐府诗集》中不存。

作时间多在晋武帝泰始年间，时间具体可考的作品如下。

（1）傅玄《郊祀歌》《天地明堂歌》《宗庙歌》作于泰始二年（公元266）。

泰始元年武帝禅位，“设坛场于南郊，柴燎告类于上帝，是时尚未有祖配”。泰始二年十一月庚寅冬至，武帝接受群僚关于配享及圜丘方泽的礼议，遵从魏仪，“亲祠圆丘于南郊”[①]。并诏令傅玄“遵周室肇称殷礼之义，但改乐章而已”。《晋书》《南齐书》的《乐志》均有此记载。

《南齐书·乐志》言：“晋泰始中，傅玄造《庙夕牲昭夏》歌一篇，《迎送神肆夏》歌诗一篇，登歌七庙七篇。”其时间，确切当为泰始二年。据《晋书·礼上》，（泰始二年）有司奏置七庙获准，于是追祭征西将军、豫章府君、颍川府君、京兆府君，与宣皇帝、景皇帝、文皇帝七代先人。傅玄《宗庙歌》即歌武帝七代先人，傅玄且言其登歌“盛德之功烈，故庙异其文”[②]，从中不难看出傅玄《宗庙歌》为西晋庙祭歌之始，系于泰始二年当无异议。

（2）傅玄、荀勖、张华、成公绥的《四厢乐歌》作于泰始五年。

《晋书·乐志上》记载：“晋初，食举亦用《鹿鸣》。至泰始五年，尚书奏，使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒、食举乐歌诗。……时诏又使中书侍郎成公绥亦作焉。”

（3）傅玄《鼓吹曲辞》作于泰始元年。

《晋书·乐志下》言：“武帝受禅，乃令傅玄制为二十二篇（鼓吹曲辞），亦述以功德代魏。”

（4）傅玄、荀勖、张华《正德大豫舞歌》，傅玄《宣武舞歌》《宣文舞歌》，作于泰始九年，该年成公绥去世。

《宋书·乐志一》：“（泰始）九年，荀勖遂典知乐事，使郭琼、宋识等造《正德》、《大豫》之舞，而勖及傅玄、张华又各造此舞歌诗。……晋又改魏《昭武舞》曰《宣武舞》，《羽龠舞》曰《宣文舞》。咸宁元年，诏定祖宗之号，而庙乐同用《正德》、《大豫》之舞。”

西晋宫廷乐府的第二类创作方式，是非受命创作，主要有张华的《冬至初岁小会歌》《宴会歌》《中宫所歌》《宗亲会歌》《凯歌》，傅玄的《鼙

---

① 《晋书》卷十九《礼志上》，中华书局，1974，第582页。

② 《晋书》卷二十二《乐志上》，第2页。

舞歌》《云门歌》及石崇的《大雅吟》。这些作品均无确切创作时间，不过其中一些作品似可考为泰始年间所作。

(1) 张华《冬至初岁小会歌》约为泰始二、三年作。

不少读者将此诗作为冬至诗欣赏，却忽略了“初岁”一词。“初岁”即一年之始，即元旦。曹植《元会》诗写到“初岁元祚，吉日惟良”，可证初岁即元日。张华诗中“庶尹群后，奉寿升朝”，贺岁意味明显，也可为证。笔者以为该标题是写冬至至元旦之间的朝宴。

据《晋书》的《武帝纪》及《礼志上》，泰始元年冬十二月，武帝设坛南郊，告上帝以改朝换代，并分封功臣。泰始二年创宗庙并祭祀宗庙，冬至又亲祀南郊，其间当有朝会活动以示庆贺。张华的诗应该作于此时，诗歌除有贺岁的内容外，“乃宣乃训，配享交泰”，似有分封奖赏之意。

标题的“小会”有两种可能：第一，朝宴在正旦，汉魏以来，元旦行正会礼，百官祝寿，规模盛大，群臣飨宴视为“大会”，本诗标题却言“小会”。小会不指规模，是相对于祀天大礼而言。自古祭祀就是国家头等大事，《左传》就说道“国之大事在祀与戎”。泰始元年冬，武帝设坛南郊，告于上天；泰始二年冬至又亲祀南郊，相形之下，正旦朝宴的重要性自然会淡化。能将正旦大会说成小会的也只有此时。第二，“小会”，可能与宴会的频率有关，指冬至至正旦之间的多次朝会。傅玄与程晓有三首唱答诗，魏明安、赵以武《傅玄评传》将这些诗系年于泰始二年（266）①，俞士玲根据“加元服”为冠礼，推断该诗作于正始四年（243）。② 笔者以为，三诗应是写泰始二年的正会节。试以《又答程晓》为例分析：

> 羲和运玉衡，招摇赋朔旬。嘉庆形三朝，美德扬初春。圣主加元服，万国望威神。伊周敷玄化，并世沾天人。洪崖歌山岫，许由嗟水滨。

诗中的“三朝”，即元旦，因为它是年月日的开始，故称。因此这是一首写正会节的诗。

“加元服”不一定是行冠礼，古代元玄通用，可解释为黑色。“圣主加

① 魏明安、赵以武：《傅玄评传》，南京大学出版社，1996，第105页。

② 俞士玲：《西晋文学考论》，南京大学出版社，2008，第44页。

元服”，即皇帝穿黑色兖服。汉魏以来帝王之服以黑色为主，正会节穿元服以示庄重。

咸熙二年（265），时为晋王的武帝一举征辟了37人，除皇甫谧外，“泰始登禅，同命之士莫不毕至，皆拜骑都尉，或赐爵关内侯，进奉朝请，礼如侍臣”[①]。史实可为诗歌的结尾作注脚，即没有人才隐居。

确定了傅玄、程晓唱答诗的时间，我们可以看到，泰始二、三年间的朝会应不少，诗言“招摇赋朔旬”可证，冬至到元旦也就是朔旬（十天半月）之间。在那个新纪元到来的时代，正会节的隆重自然比不上接二连三的开国庆宴，所以称“小会”无不妥。

据以上分析，笔者认为《冬至初岁小会歌》可能作于泰始二、三年间。

（2）张华《中宫所歌》约作于泰始六年前后。

张华《中宫所歌》的创作时间可以成公绥的《中宫诗》为参照。丁福保注成公绥《中宫诗》说：“《乐府》载张华《晋中宫所歌》一首，体与此同（主要是成公绥《中宫诗》其二）。”[②] 内容上两诗都用了“娥皇女英”“大雅三妃”及《诗经》的典故，对后宫的行为进行规范与规箴；形式上都为五言，张华诗十六句，成公绥诗十四句。陆侃如先生说：“华歌作于本年（泰始五年），绥诗当亦同时作。”[③] 同时之作，这是很有道理的。

具体创作时间，笔者以为，或在泰始六年。因为，当时晋武帝“博选良家以充后宫”（《晋书·后妃传·武元杨皇后传》），想必对忽然庞大的后宫急需进行礼仪规范。恰巧，泰始六年张华、成公绥两人同在中书为官，据姜亮夫《张华年谱》及陆侃如《中古文学系年》，张华其时为中书令，成公绥为中书侍郎。两人曾同时应诏作《四厢乐歌》，此次很可能再次受诏创作，规范宫廷礼仪。

成公绥泰始九年去世。因此，《中宫所歌》极可能作于泰始六年前后。

（3）张华《凯歌》可能作于武帝泰始六、七年。

《命将出征歌》写到“戎蛮或不宾”“今在盛明世，寇虐动西垠”“元帅统方夏，出车抚凉秦”，说明这是与西北少数民族的一场战争。《劳还师

① 皇甫谧：《释劝论》。见严可均《全晋文》卷七十一，商务印书馆，1999，第751～752页。

② 陆侃如：《中古文学系年》，中华书局，1985，第640页。

③ 陆侃如：《中古文学系年》，第640页。

歌》又写到“猃狁背天德”“昔往冒隆暑，今来白雪霏”，表明战争始于盛夏。

查《晋书·武帝纪》，夏与西北少数民族的战事有两次，分别在泰始六年、泰始七年。泰始六年夏“六月戊午，秦州刺史胡烈击叛虏于万斛堆，力战，死之。诏遣尚书石鉴行安西将军、都督秦州诸军事，与奋威护军田章讨之”。泰始七年夏四月“北地胡寇金城，凉州刺史牵弘讨之。群虏内叛，围弘于青山，弘军败，死之”。金城属凉州，归秦州统辖，秦州的设立在泰始五年，“二月，以雍州陇右五郡及凉州之金城、梁州之阴平置秦州”。

据此，张华的《凯歌》很可能作于泰始六年。

（4）傅玄《鼙舞歌》约作于泰始初年。

傅玄《鼙舞歌》五首，“晋、宋书乐志载此五诗，俱不言是傅玄作，乐府（诗集）作玄诗，或别有考也”①。从标题《洪业篇》《天命篇》《景皇篇》《大晋篇》《明君篇》及内容看，基本上与傅玄《鼓吹曲》一样，是西晋的一部开国史，其中的史事基本可以形成照应。《洪业篇》写当朝君明臣贤的太平景象。《天命篇》追忆宣帝司马懿一生主要功业：斩孟达、战孔明、灭公孙（渊）、诛曹爽，这些内容与傅玄《鼓吹曲》中的《灵之祥》《宣受命》《征辽东》《宣辅政》几乎一一对应。《景帝篇》追忆司马师平定两次叛乱：一为李丰、夏侯玄、张缉之乱，一为毌丘俭、文钦之乱。内容与《鼓吹曲》中的《景龙飞》《因时运》大体相仿。《大晋篇》写司马昭灭蜀攻吴，行五等封爵制。《明君篇》照应《洪业篇》再写武帝。由此推断，《鼙舞歌》应与《鼓吹曲》一样属于禅代之作，应在泰始初年。

鼙舞原属杂舞，但西晋时与鼓吹曲成为雅乐一样，鼙舞也成为雅舞。雅舞之说，最早见于《南齐书·乐志》，其录傅玄《鼙舞歌辞》前有这样一段文字“舞曲，皆古辞雅音，称述功德，宴享所奏”，这表明了鼙舞的雅舞性质。郭茂倩言：“雅舞用之郊庙、朝飨，杂舞用之宴会”。西晋夏侯湛有《鼙舞赋》，其中写道：“专奇巧于乐府兮，苞殊妙乎伶人。匪繁手之末流兮，乃皇世之所珍。在庙则格祖考兮，在郊则降天神。纳和气于两仪兮，同克谐乎君臣。协至美于九成兮，等太上乎瑞文。”可见，晋代《鼙舞》不仅施于宴会，也用于郊庙祭祀，符合郭茂倩雅舞的定义。傅玄的

---

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第841页。

《鼙舞歌》应是泰始初年为朝飨而作。

(5) 石崇《大雅吟》约作于太康元年 (280)。

诗中言“荡清吴会，六合乃同。百姓仰德，良史书功”，可明确，是当作于平吴之后，三国归晋之时。

西晋宫廷乐府内容基本上为歌功颂德之作，应属于庙堂文学的范畴，然于庙堂文学，学界普遍评价不高，如罗根泽先生曾说“庙堂诗歌，无性灵可言，古今皆无佳作”[①]，王运熙先生也说“汉代以后的朝廷郊庙鼓吹乐章，内容颇多沿袭，在当时虽说是事关国体，无比隆重的乐歌，但今天看来，不过是庙堂文学的僵尸残骸”[②] ……不管评价是否合理，西晋的宫廷乐府仍有其自身的价值。

二 西晋宫廷乐府的政治文化价值

西晋宫廷乐府大部分作于泰始年间，其时正是武帝锐意以儒治国的时代，西晋宫廷乐府正如王运熙先生所说，“事关国体”，它是西晋礼乐文化建设的有机组成部分，代表着西晋的政治文化。

武帝登基伊始，重点就是要恢复儒家的传统地位，以巩固自己的统治。礼乐文化建设是他以儒治国的核心，包括礼和乐两方面的建设。

礼制建设首先是制定新礼。西晋建国前，晋文王就使荀顗、郑冲等撰新礼，名《五礼》，共一百六十五篇，成为当时的国典。武帝继统，荀顗所撰《五礼》一直在完善中。太康初，经尚书仆射朱整上奏，尚书郎挚虞开始修订新礼。在挚虞看来，荀顗所作《五礼》 “卷多文烦，类皆重出”[③]，于是加以删减。元康元年 (290)，挚虞将修订后的新礼上呈朝廷，“所陈惟明堂五帝、二社六宗及吉凶王公制度，凡十五篇”。后来，挚虞与傅咸想“缵续其事，竟未成功”。《新礼》的撰写与修订表明朝廷对儒家礼法的重视，并期望以此作为世人行为的准则。

礼制建设的另一重要内容就是恢复旧礼。这些礼仪主要有心丧之礼、乡饮酒礼、射礼、耕藉礼、躬蚕礼、释奠礼、郊祀礼、明堂礼等。武帝恢复这些礼仪旨在倡导行孝、尊贤、尊师重教、重视农业生产等良好的社会

---

① 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996，第 30 页。

② 王运熙、王国安：《汉魏六朝乐府诗》，上海古籍出版社，1986，第 32 页。

③ 本段所引文字，皆出自房玄龄等《晋书》卷十九《礼志上》，第 582 页。

风尚，其用心可为良苦。

礼仪是一种行为规范，礼乐则是人的内心情感的节制表达，两者是互为表里，相辅相成的。因此在礼制建设的同时，武帝也加强了乐教，主要表现为配合礼仪的乐歌的创作，即上述宫廷乐府的创作。作为西晋礼乐文化建设的一个方面，西晋宫廷乐府诗，一定程度上也传达了作者的儒学观点。

傅玄、荀勖、张华、成公绥四人不但音乐造诣高，他们的儒学修为亦可称道。泰始年间，傅玄曾掌谏事、迁常侍；荀勖曾任中书监、掌乐事、领秘书监；张华曾任黄门侍郎、中书令；成公绥曾任中书侍郎、著作郎。思想经历与职业经历使得他们的乐府诗创作与朝廷的礼乐文化建设密切相关，傅玄的《宗庙歌》可以印证这一点。

魏明帝时侍中缪袭上奏言："是以往昔议者，以《房中》哥后妃之德，所以风天下，正夫妇，宜改《安世》之名曰《正始之乐》。自魏国初建，故侍中王粲所作登哥《安世诗》，专以思咏神灵及说神灵鉴享之意。袭后又依哥省读汉《安世哥》咏，……无有《二南》后妃风化天下之言。今思惟往者谓《房中》为后妃之哥者，恐失其意。方祭祀娱神，登堂哥先祖功德，下堂哥咏燕享，无事哥后妃之化也。自宜依其事以名其乐哥，改《安世哥》曰《享神哥》。"①

缪袭的奏议传递出这样的信息：汉、魏宗庙歌的内容一则为娱神，思咏神灵及说神灵鉴享；再则为祭祀，歌先祖功德。

西晋傅玄的《宗庙歌》在此基础上，有一些新的内容。这在《南齐书·乐志》的记载中可以看到："晋泰始中，傅玄造《庙夕牲昭夏》歌一篇，《迎送神肆夏》歌诗一篇，登歌七庙七篇。玄云：'登歌歌盛德之功烈，故庙异其文。至于飨神，犹《周颂》之《有瞽》及《雍》，但说祭飨神明礼乐之盛，七庙飨神皆用之。'"则傅玄的《宗庙歌》的中心内容就是重在说明礼乐之盛。

《诗经·周颂·有瞽》是一首纯写作乐过程、场面的诗，展现出周朝的礼乐制度。《周颂·雍》则是祭祖后撤去祭品时的乐歌，诗中唱到"宣哲维人，文武维后。燕及皇天，克昌厥后"，这是对明君贤臣、国运昌隆的赞颂与祈求。傅玄作《宗庙歌》特意提及《诗经》中的这两首诗，表明

① 沈约撰《宋书》卷十九《乐志一》，中华书局，1974，第536～537页。

傅玄对礼乐的重视，对明君贤臣政治的追求。

《宗庙歌》最后两首《飨神歌》，颇有《有瞽》和《雍》的内蕴，通篇强调礼乐教化的作用，试看其二：

> 肃肃在位，济济臣工。四海来格，礼仪有容。钟鼓振，管弦理，舞开元，歌永始，神胥乐兮。肃肃在位，臣工济济。大小咸敬，上下有礼。理管弦，振鼓钟，舞象德，歌咏功，神胥乐兮。肃肃在位，有来雍雍。穆穆天子，相惟辟公。礼有仪，乐有则，舞象功，歌咏德，神胥乐兮。

傅玄对礼乐的推崇在《正德舞歌》中也有表现，他对晋武帝的颂扬聚焦在礼教上，认为武帝是“文武为则。在天斯正，在地成德”的好君王，他“载韬政刑，载崇礼教。我敷玄化臻于中道”的好皇帝。

在《晋四厢乐歌》中，傅玄还揭示了礼乐的意义，那就是“教以化之，乐以和之。和而养之，时惟邕熙。礼慎其仪，乐节其声。于铄皇繇，既和且平”。

礼乐是儒家传统文化的核心，作为儒学修养深厚的官员，傅玄、张华等都在诗中委婉表达了自己的文治观，傅玄的《鼓吹曲》在赞颂武帝的同时，也表达了自己的政治主张：在《顺天道》中强调了“修典文”“爵俟贤”；在《仲春振旅》《夏苗田》《仲秋狝田》等诗中主张顺天杀伐；在《金灵运》中则提倡孝道。在《鼙舞歌》中傅玄更是巧妙地向君王谏言。

《鼙舞歌》包含《洪业》《天命》《景皇》《大晋》《明君》五篇，中间三篇是对宣帝、景帝、文帝功业的回顾，首尾两篇写盛世，颂武帝，颂中有谏，构思较巧妙。《洪业》明着是颂扬武帝泰始盛世，实则表明了自己明君贤臣的政治理想。诗言“万国何所乐，上有明君子”，“稷契并佐命，伊吕升王臣。兰芷登朝肆，下无失宿民”，此为明君贤臣。何为明君？诗曰“恭己”“文教”；何为贤臣，诗曰“克让”“忠恕”；何以教化？诗曰“昔日贵雕饰，今尚俭与素。昔日对纤介，今去情与故”。很显然，傅玄是将自己的政治主张与对武帝的称颂融为一体的。《明君篇》则无异亲贤臣远小人的规箴。诗歌用对比手法，描绘出两幅君臣关系图：“暗君不自信，群下执异端。正直罹谮润，奸臣夺其权。虽欲尽忠诚，结舌不敢言”；“忠臣言立君朝，正色不顾身。……忠臣遇明君，干干惟日新。群目统在纲，众星拱北辰，设令遭暗主，斥退为凡民”，对比中亲贤臣远小人

的道理不言自明。

张华的《凯歌》虽是颂扬当朝西北平叛的胜利，但从诗句“武功尚止戈、七德美安民。原迹由斯举，永世五风尘”看，其着眼点不是好大喜功，而是安民和平。诗歌同样在颂扬中传递出自己的政治主张。他的《晋冬至初岁小会歌》《宴会歌》通过音乐的描写，如“笙镛和奏，磬管留声”“歌者留声，舞者投袂。动容有节，丝竹并设”，展示了君臣相得欢愉的融洽之情。但诗歌也寓规箴于颂扬，借“上隆其爱，下尽其心”强调君臣本分；借“欢足发和，酣不忘礼。好乐无荒，翼翼济济”，要求礼乐相济，中和节制。

总之，西晋宫廷乐府是官方意识形态的表现，它通过颂歌的方式宣告了西晋的改朝换代，赞美着新的时代，表达自己的儒学观点，从而从正面引导人们积极健康的思想情感，为大一统国家机器的正常运转作好思想保障。

三　西晋宫廷乐府的史料价值

诚然，西晋宫廷乐府的文学价值不高，但与汉魏宫廷乐府相比，它是一个窗口，让我们看到主流意识形态的变迁。诚如《乐府诗集》的郊庙歌辞解题所言“金石之响、歌舞之容亦各因其功业治乱之所起，而本其风俗之所由”。因此，西晋宫廷乐府具有一定的史料价值。

傅玄的二十二首鼓吹曲辞、五首鞞舞舞歌以诗纪史，回顾了西晋司马家族四代人的创业、建国历史，读此可见当时的历史事件，诸如高平陵之乱、淮南三叛、西蜀之灭、五等封爵制度的建立、晋武帝的禅位及治国策略等。诗歌具有较高的历史资料价值。

张华的《凯歌》记载了西晋与西北少数民族一场长达半年的战争，可对历史事实进行补充，同样具有史料价值。

而傅玄、荀勖、张华、成公绥的《四厢乐歌》则保存了西晋的元日朝飨的礼仪、礼乐，具有一定的音乐史料价值。

据《晋书·礼下》的咸宁注，正旦朝会礼仪较重要的三个环节是献礼、祝酒、宴飨，每个环节都伴有乐歌，献礼时“太尉奉璧，群后行礼，东厢雅乐”，此为行礼乐。行礼之后，是不同等阶的官员向皇上祝酒，时四厢乐奏并伴有登歌，是为上寿酒歌。祝酒之后是宴飨，群臣就席后，奏

食举乐。《晋四厢乐歌》对此礼仪、礼乐有不同程度的描写、记载。如傅玄《行礼歌》的“钟鼓斯震，九宾备礼，正位在朝，穆穆济济”，写君王在钟鼓声中入座，百官行礼；“煌煌三辰，实丽于天”，写正旦大会前夜的辉煌景观。傅玄尚有有《正会赋》，其中文句“前三朝之夜中，庭燎晃以舒光，华灯若乎火树，炽百枝之煌煌”可为本诗句作注脚。

再如傅玄的《食举东西厢歌》对食举乐的描述：“惟敬朝飨，爰奏食举。尽礼供御，嘉乐有序。树羽设业，笙镛以间。琴瑟齐列，亦有篪埙。喤喤鼓钟，锵锵磬管。八音克谐，载夷载简。”“树羽设业”说明食举乐的悬乐性质；“笙镛以间”，“笙”为箫管类乐器，“镛”为钟，则吹奏乐与打击乐交相进行。琴瑟齐鸣，篪埙合奏，钟鼓洪亮，磬管悠扬。这样的音乐描写与《诗经》作品有相仿之处，给人似曾相识之感。但一定意义上也说明西晋食举乐的和谐悦耳、平易质朴的雅乐特征。

《正德大豫舞歌》则展示了西晋的雅舞舞乐、舞容。荀勖《正德舞歌》“声以依咏，舞以象功。干戚发挥，节以笙镛。羽籥云会，翊宣令踪。敷美尽善，允协时邕”，交代了正德舞的舞具、舞乐乐器和舞步；而张华的《正德舞歌》“金石在县，万舞在庭。象容表庆，协律被声。轶《武》超《濩》，取节《六韺》。同进退让，化渐无形。太和宣洽，通于幽冥”则形象描绘了正德舞的舞容。无疑这些描写都是珍贵的音乐史料。同样，傅玄的《晋宣舞歌》对魏晋时武舞舞容的描绘也具有音乐史料价值。

西晋宫廷乐府不仅具有史料价值，它也表现了社会时代的共性心理。

西晋郊庙歌辞在雅音颂声中写出了西晋的开国历史，这与汉代郊庙歌辞有明显的不同。汉武帝时代，司马相如等人所作的郊祀歌，多颂神灵与祥瑞，是西汉天人合一思想的表现。傅玄的《郊祀歌》虽说是向天地神灵祈福，保佑国运昌隆，但除《天郊飨神歌》《地郊飨神歌》专写神灵外，其他篇章多有西晋开国史的叙述，如《迎送神歌》“宣文（宣帝）烝哉，日靖四方”；《飨神歌》“天祚有晋，其命惟新。受终于魏，奄有兆民”；《降神歌》“二帝迈德，宣兹重光。我皇受命，奄有万方”等。

这种不同，应与《郊祀歌》创作时代有关，西汉《郊祀歌》作于西汉享国50余年时，它反映的是汉武帝时的社会风气与思想意识形态；西晋《郊祀歌》作于西晋建国伊始，对国家缔造者的歌颂与对国家昌盛的祈愿就紧紧交织在一起。这样的时代心理不仅仅源自统治者，它应是战乱之后的时代共性心理。正因为此，傅玄的《鼓吹曲》重在歌颂盛世明君，在

“歌颂武帝的十二首诗中，有一半的篇幅是唱着时代的颂歌，歌颂君明臣贤，国泰民安；歌颂普天率土，风清俗化”①，这些颂歌，不单单是唱给统治者的，它们也是新时代、新政权下人们的美好心愿与共同期待。

西晋宫廷乐府诗具有历史、音乐的资料料价值，表现出新王朝人民的共性心理，从这个意义上说，它有其存在的意义。

四　西晋宫廷乐府诗的文学认识价值

平心而论，西晋的宫廷乐府思想内容单调，写作手法单一，的确难称好诗。但它也是乐府诗的一个发展历程，对全面认识西晋诗歌有一定的帮助，对西晋诗歌的创作也有一定的影响。

历来对西晋乐府的评价都不高，认为西晋乐府多为模拟之作。个中原因或可从西晋宫廷乐府的发展变化寻得一二。

汉乐府重叙事，善用比兴，委婉含蓄。乐府文人化后，其抒情色彩、情景交融抒发心曲之作时而可见。如缪袭《鼓吹曲》中的《旧帮》《定武功》《屠柳城》诸作都用比兴手法，或比拟，或情景交融，抒发悲凉、悲痛之情，颇具汉乐府风味。曹植《鼙舞歌》中的《圣皇篇》《灵芝篇》则较为典型地自我抒发情怀。这些作品感情沉郁，“辞不离于哀思”（《文心雕龙·乐府》)，读来有一定的感染力。

傅玄的《鼓吹曲》《鼙舞歌》已全然不见哀思情感的抒发，不见个人情怀的抒写，也不存在什么有意识的表现技巧，作品只是直接的颂美。不但是傅玄的宫廷乐府如此，整个西晋的宫廷乐府诗基本如此。换言之，乐府诗发展到西晋，它已经摈弃了传统的表现技巧，诸如情节性叙事、比兴、情景交融等，也不注重抒发个人情感，只是全然的颂美。作为乐府发展史上的一个历程，西晋宫廷乐府创作是一种倒退。其原因很大程度上是因为作为一种官方的意识形态，西晋宫廷乐府基本上忽略了文学的本体地位，成为一种政治工具。

西晋乐府的模拟之风当与宫廷乐府的倒退有关。西晋乐府文人不外傅玄、荀勖、张华、成公绥、石崇、陆机、刘琨等数人。石崇、陆机、刘琨

① 张梅：《傅玄鼓吹曲的继承与新变兼论西晋鼓吹曲的雅化》，载《乐府学》（第九辑），社会科学文献出版社，2014。

是晚辈，作为他们前辈的傅玄、张华、荀勖、成公绥，在西晋初年就浸淫在礼乐教化的政治氛围中，形成一种固定单一的创作思维，不但他们自己不能突破自己，他们也不能给后辈提供有益的创作途径及创作启发。这样的创作环境下，西晋乐府自然不能与时俱进，思维定式决定了西晋的乐府创作只是模拟而不能创新。不但不能创新，反而进一步复古。这种复古明显表现在宫廷乐府的语言形式上。

西晋宫廷乐府135首，其中72首为四言。之所以如此，是因为自《诗经》起，四言诗代表着诗歌语言形式的雅正。西晋宫廷乐府诗创作作为儒家礼乐文化建设的一部分，它必然要步经典崇雅正。

泰始五年，荀勖在创作《四厢乐歌》时认为“魏氏歌诗或二言，或三言，或四言，或五言，与古诗不类”，“被之金石，未必皆当”①，故所作《四厢乐歌》除上寿歌外，均为四言。傅玄的《四厢乐歌》与荀勖一样也同样追步《诗经》雅歌风格。尽管张华认为“魏上寿、食举诗及汉氏所施用，其文句长短不齐，未皆合古。盖以依咏弦节，本有因循，而识乐知音，足以制声度曲，法用率非凡近之所能改。二代三京，袭而不变，虽诗章辞异，兴废随时，至其韵逗留曲折，皆系于旧，有由然也。是以一皆因就，不敢有所改易”②，但泰始五年后他的《凯歌》《正德大豫舞歌》同样是四言雅歌的风貌。

作为官方意识形态的代言，西晋初年的宫廷乐府具有开风气之先的导向作用，它带动了颂体雅言的四言诗的复兴。崔宇锡根据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》做了一个统计：“（西晋）七十多位作者中，五十多人有四言诗（包含残句），其数量高达一百八十多首，在整个诗坛的占有率大约为30%左右。”③ 这其中傅玄、荀勖、张华、成公绥四人的宫廷乐府有71首四言，几近西晋四言诗总数的一半，不能不说西晋宫廷乐府的影响。崔宇锡认为“西晋文士写作以歌功颂德为主要内涵，应用于公开正式、严肃的场合之‘应诏’、‘赠答’、‘公宴’、‘祖饯’等诗时，显然都以‘四言正体’为主要媒介。这就是西晋四言诗‘中兴’之最主要原因”④。此说不无道理，但笔者认为西晋诗歌歌功颂德始于建国初年的宫廷乐府，而宫

---

① 《晋书》卷二十二《乐志上》，第685页。

② 《晋书》卷二十二《乐志上》，第685页。

③ 崔宇锡：《魏晋四言诗研究》，巴蜀书社，2006，第147页。

④ 崔宇锡：《魏晋四言诗研究》，第149页。

廷乐府诗创作是西晋礼乐文化建设的重要内容，因此，西晋尚儒之风才是四言诗繁荣的主要原因。西晋宫廷乐府诗作为四言诗的先导，一定意义上推动了四言诗的创作，而西晋四言诗又在不同方面反映着主流意识形态。

西晋乐府诗的模拟与西晋四言诗的复兴在一定程度上都与西晋宫廷乐府有关。歌功颂德的创作思维束缚了文人的创新能力，窒息了乐府的生命力。作为主流意识形态的宫廷乐府，又引领着歌功颂德的创作之风，推动着四言诗的复兴。这就是西晋宫廷乐府诗的文学认识价值。

论齐己乐府诗的描写兴趣

马　婧（北京，中华书局，100073）

摘　要：齐己乐府诗，代表了晚唐五代诗僧乐府创作的一种类型，既有相对古雅的相和歌辞、杂曲歌辞，又创作了颇具世俗化与娱乐化色彩的近代曲辞、清商曲辞，主要用于表达内心情志，体现了描摹景象物事的浓厚兴趣，以及以意为主的思维习惯。这是沩仰宗信仰、姚贾诗派的取象表达方式、风骚传统比兴托物的作风、李白李贺等人奠定的乐府传统、乐府古体本身的表达习惯等多方面，共同作用的结果。

关键词：齐己　乐府　描写　兴趣　习惯

作者简介：马婧，中华书局编辑。研究方向为唐宋文献与文学。

晚唐出现多位诗僧，如贯休、齐己、虚中、尚颜、栖蟾、栖白、子兰等，其中唯有贯休、齐己有较多乐府诗流传。齐己（864—943?），较贯休晚生32年，潭州（今湖南长沙）人氏，自号衡岳沙门，先后居道林寺与庐山东林寺，与贯休同师石霜庆诸，属沩仰宗门人。[①] 齐己、贯休二人皆属“儒门淡薄，收拾不住”[②] 的人物，但立身处世有所不同。齐己“亦墨名而儒行者”[③]，行事更加偏向“独善其身”的一类，与贯休“兼济天下”的作风有所不同，相应地在乐府诗创作方面也有异于贯休。齐己的乐府创作计十三题十七首，[④] 以相和歌辞与杂曲歌辞为多，同时存在一定数量的

---

① 尹楚彬：《湖湘诗僧齐己与沩仰宗》，《湖南大学学报》2001年第4期。

② 胡应麟编《少室山房笔丛》卷四十八，中华书局，1958，第653页。

③ 《宣和书谱》卷十一，人民美术出版社，2011，第114页。

④ 另有《渔父》一篇，歌咏渔父生活，五律体，无论主题抑或体式均与杂歌谣辞《渔父歌》差别较大，暂不置于乐府之列。

鼓吹曲辞、清商曲辞、近代曲辞之作。所作相和歌辞中，瑟调曲三首、平调曲二首、清调曲一首，也与贯休乐府中瑟调曲一枝独大的面貌不同，分布比较均衡。可见齐己对曲调类型的选择，既与僧人身份合拍，创作了一定数量颇具古雅特色的鼓吹曲辞与相和歌辞，同时又兼综较为世俗化与娱乐化的乐府类型，创作有近代曲辞以及清商曲辞。

一　各类乐府诗所体现的描写兴趣

齐己的乐府诗作，可按照主题与有关表现方式，分为四种类型。其中数量最多的类型，是对景物加以细腻描绘，在对景物的观省与表现中，抒发内心情志意念的篇章，为《苦热行》《苦寒行》《巫山高》《采莲曲》《折杨柳词》[①] 五题八首。其中《巫山高》《采莲曲》《折杨柳词》充分体现了描写细腻、曲尽其情的特色：

巫山高，巫女妖。雨为暮兮云为朝，楚王憔悴魂欲销。秋猿嗥嗥日将夕，红霞紫烟凝老壁。千岩万壑花皆坼，但恐芳菲无正色。不知今古行人行，几人经此无秋情。云深庙远不可觅，十二峰头插天碧。（《巫山高》）

越溪女，越江莲，齐菡萏，双婵娟。嬉游向何处，采摘且同船。浩唱发容与，清波生漪涟。时逢岛屿泊，几共鸳鸯眠。襟袖既盈溢，馨香亦相传。薄暮归去来，苎罗生碧烟。（《采莲曲》）

凤楼高映绿阴阴，凝重多含雨露深。莫谓一枝柔软力，几曾牵破别离心。

馆娃宫畔响廊前，依托吴王养翠烟。剑去国亡台榭毁，却随红树噪秋蝉。

秾低似中陶潜酒，软极如伤宋玉风。多谢将军绕营种，翠中闲草战旗红。

高僧爱惜遮江寺，游子伤残露野桥。争似著行垂上苑，碧桃红杏对摇摇。（《折杨柳词》）

三题俱以景物描写本身为写作重心，《巫山高》善于穿插组织眼前所

① 《折杨柳词》四首即《乐府诗集》所收《杨柳枝词》四首。

见景物与历史故实，在描写中时时灌注惋叹之情。《采莲曲》描写了越溪女江上行船采莲、浩歌泊岸，乃至归来的系列画面，富于动感，笔调流畅，使鲜洁明快的情调得以自然体现。《折杨柳词》四首分别描写凤楼女子所见之柳、残宫破殿之柳、军营之柳，并对比江寺、野桥与上苑之柳，也善于将各具特色的情感蕴涵于景物描写中。相比之下，《苦热行》《苦寒行》则在刻画自然景象的同时，明显表露对世事的强烈关注。二作力求表现自然环境之严苛，《苦热行》云“下土熬熬若煎煮，苍生惶惶无处处。火云峥嵘焚沉寥，东皋老农肠欲焦”，《苦寒行》云“冰峰撑空寒矗矗，云凝水冻埋海陆”，形容之刻削，与本类型其他篇章如出一辙，但又同时疾呼“何当一雨苏我苗，为君击壤歌帝尧”“如此，则何如为和煦，为膏雨，自然天下之荣枯，融融于万户”[①]，可见对世情的关注，透露僧人悲悯的一面。并且该作时有驱遣神人之处，乃李白、李贺影响所致，与此类型其他篇章有所不同。

融情入景、以景达情的作品之外，齐己乐府诗的另一重要类型，是以世态为表现的对象，就世象发表感叹，如《煌煌京洛行》、《轻薄行》、《行路难》（其一）、《猛虎行》、《野田黄雀行》五题六首。其中《煌煌京洛行》、《轻薄行》、《行路难》（其一），对世象加以直接描写。如《行路难》（其一）：

> 行路难，君好看。惊波不在黤黮间，小人心里藏崩湍。七盘九折寒崤岑，翻车倒盖犹堪出。未似是非唇舌危，暗中潜毁平人骨。君不见楚灵均，千古沉冤湘水滨。又不见李太白，一朝却作江南客。

该篇感叹谗言之险、黑白颠倒的人世，较《煌煌京洛行》《轻薄行》情感远为激切，与贯休乐府诗风格更为接近，但以“惊波”“崩湍”“七盘九折寒崤岑”等形象化的方式喻指世道之险恶，削减了直接抒发的成分，将抒情转化为习用的描写加以表现，突出体现了齐己乐府诗创作重视描写的特色。而《煌煌京洛行》《轻薄行》则以相对冷静的笔调，直接展现尘世的喧嚣、世人对欲望的追逐，以及纨绔子弟的轻薄行径。如《煌煌京洛行》曰“清晨迴北极，紫气盖黄屋。双阙耸双鳌，九门如川渎。梯山航海至，昼夜车相续”，《轻薄行》云“玉鞭金镫骅骝蹄，横眉吐气如虹

① 《苦热行》《苦寒行》俱见《全唐诗》卷八四七，中华书局，1980，第9584页。

霓。五陵春暖芳草齐，笙歌到处花成泥。日沉月上且斗鸡，醉来莫问天高低”，一如既往运用描写手法，直至篇末才突作冷语：“我恐红尘深，变为黄河曲”、“伯阳道德何唾咦，仲尼礼乐徒卑栖”[①]，对前文铺陈之景象彻底否定，行文奇崛。

齐己此类作品另有《猛虎行》《野田黄雀行》两篇，虽然也是将情感体验中的世情，以形象化的方式表现，但更具特色，采用了寓意于动物的寓言式写法。如《猛虎行》云：

> 磨尔牙，错尔爪。狐莫威，兔莫狡，饥来吞噬助肠饱。横行不怕日月星，皇天产尔为生狞。前村半夜闻吼声，何人按剑灯荧荧。

该篇以虎喻狰狞之恶人，采用第二人称，以训示虎的口吻，摹写臆想中的场景。篇末壮士按剑之景的想象，曲折透露作者对于恶人必自取灭亡之理的欣快之情。又如《野田黄雀行》：

> 双双野田雀，上下同饮啄。暖去栖蓬蒿，寒归傍篱落。殷勤避罗网，乍可遇雕鹗。雕鹗虽不仁，分明在寥廓。

此篇虽然不再直接对雀作论，但仍是以雀喻人，通过想象黄雀饮啄栖止、谨于避害的场面，表达对弱者殷殷关切的情怀。齐己《猛虎行》《野田黄雀行》以动物为喻，与储光羲、韩愈、李贺之《猛虎行》以及曹植、萧毂、李白、储广羲、贯休《野田黄雀行》的写法一致，也学习了前人将情志意念以形象化方式表现的做法。

此外，齐己还有少数乐府篇章属于其他类型，分别是以劝人寻仙为旨的《善哉行》《升天行》，和议论世事、发表主张的《行路难》其二、《君子行》。《善哉行》《升天行》二题，前代唐人无作，为唐末才有作品出现的乐府古题，劝人寻仙，采用了较为类似的表现方式，都描写飞升后所见奇异景观，可见作者盈盎的激动之情，引人入胜。其中《善哉行》云：

> 大鹏刷翮谢溟渤，青云万层高突出。下视秋涛空渺弥，旧处鱼龙皆细物。人生在世何容易，眼浊心昏信生死。愿除嗜欲待身轻，携手同寻列仙事。

---

① 《煌煌京洛行》《轻薄行》俱见《全唐诗》卷八四七，第 9588 页。

《善哉行》与大多数前人同题之作的主旨皆不相同，而是直追古辞“来日大难”篇的主题，全篇后半部分直接议论“携手同寻列仙事”，将主题和盘托出，与《升天行》仅以所见异景为言也有所区别。《升天行》则沿袭前人同题之作的思路，描写升天所见：

身不沉，骨不重。驱青鸾，驾白凤。幢盖飘飘入冷空，天风瑟瑟星河动。瑶阙参差阿母家，楼台戏闭凝彤霞。五三仙子乘龙车，堂前碾烂蟠桃花。回头却顾蓬山顶，一点浓岚在深井。

《升天行》历数驱驾之鸾凤、经行之冷空、阿母家之瑶阙楼台，乃至堂前所见仙子、远望之蓬山，将游历想象为一段过程，具有一定情节性，因此具有鲜活生动的特色。

《君子行》乃乐府古题，唐代唯齐己、李咸用有作。齐己之作不同于他人之作以君子远嫌疑为旨，而是全篇议论君子立身处世之要，发表君子应当“行藏以时，进退求己”的主张，属“虽用古题、颇创新意”的一类，在齐己的全部乐府作品中，是面貌最接近贯休乐府风格的一篇。《行路难》其二采用该题作品中少见的五律之体，议论尘世中是非黑白不分的乱象，与《君子行》同样以议论为诗，“以意为主”[①]，与宋诗相通。

从上述四种类型的乐府诗可见，齐己乐府创作的重要特点，是追求曲尽其致地表现写作对象的形象与精神内涵，描写欲望强烈，这成为齐己乐府创作立意构篇的主要习惯。齐己乐府诗中的描写往往出现于几种情况：或所见景象本身即为兴趣所在，因此采用描写手法，力求刻画其韵致，如《升天行》《采莲曲》《折杨柳词》。或所见景象的描写成为内心情志意念的载体与烘托，借以表达主题，如《苦热行》《煌煌京洛行》《苦寒行》《巫山高》《轻薄行》。或因情与意而设象，刻画臆想中的某种形象，用以喻指内心某种情与意，使抽象的情与意，转化为象的描写。如《行路难》（其一）、《猛虎行》、《野田黄雀行》。值得注意的是，齐己虽然十分重视描写手法的应用，但究其根本，仍以内心之情志意念为主导，景象描写往往具有“以意为主”的特色。即便是《升天行》《折杨柳词》这样关注于景象本身的作品，仍然具有明确的主题。

① 刘攽：《中山诗话》，见《历代诗话》，中华书局，1981，第285页。

二　描写兴趣成因分析

齐己对景象描写的兴趣，是他所信奉的沩仰宗思维习惯、姚贾诗风雕琢形容的表达方式、风骚比兴传统综合影响的结果。齐己身为大沩同庆寺佃户胡氏之子，“幼而捐俗于大沩山寺”①，正当“咸通之初，禅宗兴盛，风起于大沩”② 之时。齐己自幼耳濡目染于乡邦所兴的沩仰宗，在思维方式上也深受沩仰宗修习方式的影响。沩仰宗主张“无心是道”“日用是道”，采用“即色明心”“附物显理”③ 的示道发悟方式，提倡在日常生活中，就所见景象物事觉悟自性，了然达道。齐己自幼遵此修行，尤其重视对景象的观照，追求在景象物事的描绘中托意言情，体悟先在的“道”。④在这一致思方式下，上述借助景象描写表达内心情志的《苦热行》《煌煌京洛行》《苦寒行》《巫山高》《轻薄行》，以及由情意设象、以形象描绘喻指内心情感意志的《行路难》（其一）、《猛虎行》、《野田黄雀行》，均将情与意的抒写系之于景象的描摹。

齐己以臆想中的形象，喻指内心情感意志，也受到他所尊崇的“风骚”传统的影响。齐己表现了对“风骚”的强烈推崇之情，屡屡以“风骚”“骚雅”一类语汇称誉同道，已详见前述。这一方面是因为齐己成长于楚地，置身于崇骚的文化传统，不免受到潜移默化的影响。但更重要的是，在齐己心目中，“风骚”可类比沩仰宗所最终追求的“理”与“道”，具有直达终极价值的意义。其《言诗》曰：

> 毕竟将何状，根元在正思。达人皆一贯，迷者自多岐。触类风骚远，怀贤肺腑衰。河桥送别者，二子好相知。⑤

“风骚”与“正思”触类相通，在物象观省过程中，具有帮助“迷者”直达自性，避免误入歧途的效用。正是这一触类相通的方式，促使齐己同样倾向于描写体会某种事象的本质，并以此类比内心情志。而且，“风骚”中

---

① 释赞宁撰，范祥雍点校《宋高僧传》卷三十，中华书局，1986，第751页。
② 释赞宁撰，范祥雍点校《宋高僧传》卷十三，第308页。
③ 普济著，苏渊雷点校《五灯会元》卷九《香严智闲禅师》，中华书局，1984，第538页。
④ 尹楚彬：《湖湘诗僧齐己与沩仰宗》，《湖南大学学报》2001年第4期。
⑤ 彭定求等编《全唐诗》卷八四一，第9502页。

“风”的质素代表《诗经》一脉，向有比兴的传统，“骚”的质素代表楚骚“善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞”① 的托物讽兴传统，二者本身都重视比拟的运思方式，借助物象表达情志。齐己对于物象的描写兴趣，正是受到这一构思方式影响的结果。《猛虎行》、《野田黄雀行》、《行路难》（其一）借助对外物的想象与描状表露内心情志，即是其表现。

而唐末姚贾诗风盛行一时，喜欢表现琐细的日常生活情景，惯于细致体察物象并加以细腻描摹，在这一诗坛背景下，齐己乐府诗也追求穷形尽相地描绘景象，甚至以景象描写本身为兴趣。唐末五代姚贾诗风成为普遍推崇的社会创作风气，齐己与表现了这一诗风的郑谷、方干、尚颜等人多有交往，常往来论诗，在诗歌创作习惯上也趋于同化，对物事采取探幽入微的观察目光，并形成苦吟的创作习惯。其中姚合尚味，追求发掘物象之韵致，贾岛尚奇，往往有奇崛甚至僻涩之风。齐己在描写手法的运用中，也兼受贾岛、姚合的影响，学习姚合力求研精搜奇地表现物象的作风，弃贾岛诗之僻涩而取其奇崛。如齐己《巫山高》一篇，描写黄昏中巫山峭壁的冥茫景象：“秋猿嗥嗥日将夕，红霞紫烟凝老壁。千岩万壑花皆坼。”②《煌煌京洛行》描写京洛之深肃繁华：“清晨迴北极，紫气盖黄屋。双阙耸双鳌，九门如川渎。梯山航海至，昼夜车相续。”齐己还有《升天行》《采莲曲》《折杨柳词》这样以景象描写本身为写作目的的乐府。

但需要指出的是，齐己并非姚贾诗派中人，对姚贾的学习与时人存在很大差别。姚合、贾岛及其后学对社会的关注目光有限，相应诗境狭窄，在风格上，趋于清淡平润，所用体裁以五律、七绝二体为主。而齐己作为僧人，毕竟有劝世救俗的悲悯情怀，诗境远较姚贾等人阔大。而且齐己五律、七律兼善，乐府诗多古体创作，自成特色，同时也有一定的七绝篇章，而与姚贾等人佳作不出五律七绝二体、其他体裁少有创作的状况不同。晚唐五代，诗歌创作中的辨体观念渐趋明晰，众多诗人不同体裁的诗歌面貌有所区别，并且往往只是专精于其中一两种体裁，尤其集中在五律、七绝二体，兼长众体者少见。齐己则于五律、七律、七绝乃至乐府古体俱有所表现，而不同于时人。

在诗风上，姚贾及其后学在五律、七绝创作中，往往扬弃贾岛之奇崛，

---

① 王逸：《楚辞章句·离骚经序》，黄灵庚《楚辞章句疏证》，中华书局，2007，第10页。

② 彭定求等编《全唐诗》卷八四七，第9587页。

更多学习姚合重味的主张，趋于平润。但是齐己兼综了姚贾重味求奇的影响，五律平淡诚挚，七律清深繁丽，七绝和畅平易，面貌各不相同，在乐府诗创作中，甚至对贾岛奇峭风格的学习更甚，表现出奇崛的风貌。乐府诗虽五言、七言、古体、近体兼备，但在齐己笔下，仍明显有异于其他体裁的诗歌创作，诚挚与刻削尽露兼备，时常暗隐奇崛之处。其中诚挚之深情，同时见于齐己部分五律、七律创作，成为其诗歌的底色，齐己诗正以此有别于其他诗僧的创作，受到四库馆臣美评："唐释能诗者众，其最著者莫过皎然、齐己、贯休。然皎然稍弱，贯休稍粗，要当以齐己为第一。"[①]

而齐己笔下乐府诗区别于其他诗体的特色所在，则是其刻削尽露的特色，乃至隐含的奇崛之气。其所表现的刻削尽露特色，主要因诗中描绘部分的穷形尽相而获得，所蕴含的兀傲奇崛力度，如上所述受到贾岛诗风的重要影响，同时也与齐己对乐府诗体裁特色的体认有关。齐己曾有《谢荆幕孙郎中见示〈乐府歌集〉二十八字》一诗，云："长吉才狂太白颠，二公文阵势横前。谁言后代无高手，夺得秦皇鞭鬼鞭。"[②] 可见李白、李贺乐府诗的癫狂纵逸之势，给齐己留下鲜明印象。另一方面，前代乐府创作以古体为主，古体诗本具有恣肆奇崛的创作传统，而且齐己多用以表现与世情有关之主题，面对晚唐五代世象而生不平之气，这也演为其乐府创作中的奇崛之力。但齐己毕竟不同于贯休，并未主动将乐府创作作为劝世的手段，立身取独善其身而非兼济天下之一途，因此乐府作品中的自我意识明显不及贯休，这在二人的同题之作如《善哉行》《苦寒行》等篇章中表现尤为突出。

齐己在沩仰宗"即色明心""附物显理"的思维方式、姚贾诗风雕琢形容的表达习惯、风骚传统设象托喻的作风的综合影响下，对景与象的描写具有强烈的兴趣，但是这一描写兴趣，也时或与齐己诗歌创作中，以意为主的价值追求脱节，尤为集中地表现在其部分乐府篇章中，从而出现篇末所见主题与前文描写对象跳脱的状况。在这类作品中，齐己往往在大篇描写之后，突然将主题翻出一层，对前文描写的对象加以质疑或否定，倒反而如同曲终奏雅、篇末寄讽的汉大赋手法了。

如《煌煌京洛行》，前十句大量描写京洛之繁华、对世人之吸引，末

---

① 《唐僧弘秀集》提要，文渊阁《四库全书》第1356册，上海古籍出版社，2003，第862页。

② 彭定求等编《全唐诗》卷八四七，第9593页。

二句却续以“我恐红尘深，变为黄河曲”之议，以前文所铺排的对于繁华尘世的欲望，为险恶的黄河之曲。又如《猛虎行》，前文以第二人称对虎为言，想象“饥来吞噬取肠饱。横行不怕日月明”之虎威，却于篇末描状杀虎志士的“何人按剑灯荧荧”之状，彻底否定前文内容。《野田黄雀行》亦然，前六句描状野田黄雀饮啄归栖，且躲避罗网雕鹗的善自奉养之举，却于篇末以“雕鹗虽不仁，分明在寥廓”二句借题发挥，喻指“明枪易躲、暗箭难防”之义，或与《行路难》“惊波不在鼍鼊间，小人心里藏崩湍”同调。这一跳脱状况集中产生在《煌煌京洛行》《猛虎行》《野田黄雀行》之类乐府篇章中，可见乐府诗具体主题中，强大的创作传统与齐己先在之意的冲突。

这一状况的出现，是沩仰宗认知习惯与齐己描写兴趣二者相互作用的结果。齐己受沩仰宗认识论的影响，认为理与道本是先在的绝对存在，是景象观览的目的。相应在乐府诗构思中，往往意念先于物象而存在，遵循以意为主、意念先行的逻辑，景象的描写，也最终回归于意念的揭示。但是《煌煌京洛行》《猛虎行》《野田黄雀行》一类乐府曲调中，大量前人之作更加关注的是繁华京洛、残猛之虎、弱小黄雀所呈现的鲜明形象，与齐己本就盈盎的描写兴趣合拍，而使齐己对于意念的表达受到干扰。因此齐己在大篇描写后，于篇末进行补救，将主题翻进一层，却反而具有了活转迭新的意趣，并助成奇崛的风貌。

三　小结

齐己是晚唐五代创作乐府诗较多的诗人。与贯休不同的是，齐己代表了诗僧乐府创作的另一类型，既有相对古雅的相和歌辞、杂曲歌辞，又创作了曲调类型颇具世俗化与娱乐化色彩的近代曲辞、清商曲辞。且所作乐府并不主要作为劝世设教的表达工具，而是用于表达内心情志。但是，齐己在乐府诗创作中，受到他所信仰的沩仰宗的思维习惯、所学习之姚贾诗派的取象表达方式，以及风骚传统比兴托物的作风这三者的影响，体现了描摹景象物事的浓厚兴趣，这与齐己以意为主的思维习惯相反相成，致使其乐府诗作呈现诚挚与刻削尽露兼备、暗隐奇崛之气的特定风貌，这同时也是李白、李贺等人奠定的乐府传统、乐府古体本身的表达习惯，以及齐己的诗僧身份综合作用的结果。

郑樵《乐府四怨》与《（怨为之）解》亡诗考辨

曹慧媛（石家庄，河北师范大学文学院，050024）

摘　要： 本文以郑樵《乐府四怨》与《（怨为之）解》为研究对象，力图通过对《昭君怨》《昭君解》《湘妃怨》等存诗本事源流的梳理以及组诗结构的分析找到关联之处，推断亡佚作品之题名和内容，进而考察“怨、解”背后诗人的心理内容。

关键词： 怨诗　解诗　组诗结构　不遇情怀　自我开释

作者简介： 曹慧媛，女，1989 年生，河北石家庄人。现为河北师范大学中国古代文学专业硕士研究生，主要研究方向为乐府学。

关于郑樵的乐府学研究，学界的着眼点主要集中在其《通志·乐略》方面，而较少关注其乐府诗创作。这与其乐府诗存留数量偏少有很大关系。《全宋诗》收录郑樵存诗共 60 首，乐府诗只有 8 首。尽管如此，郑樵的乐府诗创作中还是有一些特别的地方值得探讨。尤其是其《湘妃怨》《昭君怨》和《昭君解》。这三首乐府诗实际上都出自郑樵《乐府四怨》《（怨为之）解》的组诗。由于组诗亡佚现象严重，并未有学者对其进行深入探讨。本文力图针对《乐府四怨》《（怨为之）解》的数量以及“怨诗”与“解诗”的组诗结构进行分析，然后通过对存诗本事源流的考察与相同点的总结归纳，推测出可能的亡诗题名，并在此基础上对郑樵“怨、解”背后所隐藏的心理内容进行分析。

一　亡诗数量考辨及组诗结构分析

关于《乐府四怨》《（怨为之）解》的数量问题，吴怀祺《夹漈遗稿》

校勘记云：

> 《乐府四怨》《解》原作《乐府四怨》《为之解》。意不可晓。按，今《夹漈遗稿卷一》有《湘妃怨》《昭君怨》《昭君解》。据《志》按，有《湘妃解》，合为四首，似应作《乐府四怨解》为是。[①]

此处之《志》当指《福建兴化县志》，里面提到“然《湘妃》之《解》亦断裂不可读”[②]。按照吴怀祺的说法，郑樵所作《乐府四怨》《解》应该有《湘妃怨》《昭君怨》《昭君解》和《湘妃解》四首。然郑厚在《跋〈乐府四怨〉后》一文中提到：

> 从弟樵……一日示予以乐府四怨，（怨为之）解。[③]

郑厚的跋文清楚写着《乐府四怨》《（怨为之）解》，因而有理由相信《乐府四怨》除去现存的《湘妃怨》和《昭君怨》仍有另外两“怨”。此外，鉴于《湘妃怨》《昭君怨》都有同名“解诗”存在。笔者以为《（怨为之）解》的数量也应为4篇。这样一来，“怨诗”和“解诗”总数就有可能是八首。

观郑樵《昭君怨》与《昭君解》，虽同为“昭君”类题材作品，主旨却大相径庭。探究其关联之处，或可得到些蛛丝马迹，以求对考辨亡诗有所裨益。且看《昭君怨》：

> 长谢椒房草，终为薄命身。那教兰蕙质，翻与雪霜亲。脸腻匀脂浅，妆残促恨颦。故知关北夜，无分汉南春。红泪残胡月，轻衣半洛尘。琵琶凄切语，愁杀路傍人。[④]

这是一首五言古体，诗歌围绕昭君出塞的故事本事，没有凸显她为民族牺牲的忠义，而是站在她的立场上，呈现给我们一个远嫁胡地、离家去国，终日以泪洗面，郁郁寡欢的悲剧形象。诗歌结尾，那凄切的琵琶声，声声入耳，更让人深切感受到昭君之哀怨绵绵不绝无法开解。也就是说，

---

① 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，书目文献出版社，1992，第87页。
② 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第87页。
③ 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第86～87页。
④ 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第4页。

整体上郑樵的《昭君怨》对“怨”的表现多源于曲题本事。再来看《昭君解》：

> 巫山能雨亦能云，宫丽三千杳不闻。延寿若为公道笔，后人谁识一昭君。[①]

郑樵于此诗一反《昭君怨》的哀怨基调，从寒冷的关北之夜跳脱出来，以局外人的视角，采用近体七言绝句来论说。昭君未出塞之时，也不过是后宫三千佳丽中一个默默无闻的妃子。假使画工没有曲笔，以她的美貌必然会留在汉元帝身边。但如果真是这样，她除了成为一代宠妃之外，还有什么值得后人称道的地方呢？这样的假设，使《昭君怨》中那个命薄如纸，远嫁胡羌，终生不归的王昭君郁郁难解的哀愁瞬间消失无影。《昭君解》实际上成功地消解了《昭君怨》的哀怨。同一题材，作于同一时段，一怨一解，表面上是在咏昭君，但实际上似是诗人在进行自我对话。一方面自我伤悼，另一方面又自我开解。这种怨、解相对应的方式引人推想，《乐府四怨》和《（怨为之）解》或许根本就是以组诗形式出现。

再来看《湘妃怨》：

> 黄埃游辇毂，翳日冷旌旗。龙去攀髯远，鸾孤对影微。魂沉江缥缈，泪染竹依稀。枯树空千载，寒松已十围。芦花深月色，磷火剧萤飞。横笛潇湘暮，哀猿何处归。[②]

《湘妃怨》中的娥皇女英在舜死之后，魂沉湘江。本身这种悲剧结局就已经够摄人心魄，但诗人并未就此打住。千载枯树、十围寒松，表现出时间的变幻。但湘妃的哀怨并没有随着时间的推移而消减半分。看那芦花月色中，若隐若现的磷火当是萤火虫在群舞，又或者是湘妃的魂魄依旧在此地盘旋，从未走远。诗人层层渲染湘妃的哀怨，整首诗沉浸在一种凄冷幽森的氛围之中。结尾一句写日落时分潇湘之上呜咽着的笛声，伴随着猿的哀鸣，终于将这种郁郁难解的情绪弥漫得无处不在，满怀的哀怨与愁思已经浓得化不开。

《湘妃解》虽有目无辞，但据《昭君怨》与《昭君解》的内容推测，

---

① 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第5页。

② 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第3页。

《湘妃解》之于《湘妃怨》在内容上恐也是一种消解。《湘妃解》中的论说，应当会将《湘妃怨》的主人公从哭哭啼啼的哀怨氛围中开解出来。

另外，郑厚《跋乐府四怨后》之中提到："国史国笔中和之气分，予惜之而莫追之。"[①] 以为史书之中和气最为难得。紧接着对郑樵的《乐府四怨》做了极高的评价，以为"古作者将北面矣"[②]。郑厚以史论郑樵之"四怨"，可推想其创作主题当与历史人物相关。而"中和"之义，则指史论之不偏不倚。观郑樵论史之言，尤反对春秋褒贬之说，当符合郑厚所言之"中和气分"。而在诗论之中，所谓之"中和"，当以孔子论《关雎》"乐而不淫，哀而不伤"最为经典。虽然《乐府四怨》《（怨为之）解》今亡佚现象严重，不得全貌而观，但《昭君解》与《昭君怨》二诗一怨一解的形式倒也不无"中和"之气象。正是有了"解""怨"才会显得"哀而不伤"，不至于过分。

总之，经过上述分析，郑樵《昭君解》《昭君怨》，《湘妃解》《湘妃怨》两两相对，成组诗方式对峙。因而推测，所谓《乐府四怨》当还有"两怨"，相对应的《（怨为之）解》亦当还有同名二解。因而"四怨"之外，应有"四解"，共 8 首，吴怀祺"乐府四怨解"之说，恐欠考虑。以组诗方式出现的《乐府四怨》和《（怨为之）解》，"解诗"构成对"怨诗"内容的消解，在整体上呈现出一种"中和"的状态。

二　存诗本事源流及亡诗题名考辨

根据前文的阐释，可以看出郑樵现存两首"怨诗"都是在尊重曲题本事的基础上进行创作的。因而考证亡佚作品的题名，当首先考察现存"两怨"的本事源流，探求其关联。

先来看《湘妃怨》。郭茂倩《乐府诗集》在《湘妃怨》曲题题解中指出：

> 《山海经》曰："洞庭之山，帝之二女居之。"郭璞云："天帝之女，处江为神，即《列仙传》所谓江妃二女也。"刘向《列女传》曰："帝尧之二女，长曰娥皇，次曰女英。尧以妻舜于妫汭。舜既为天子，娥皇为后，女英为妃。舜死于苍梧，二妃死于江湘之间，俗谓之湘君。"《湘

① 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第 86 页。
② 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第 86 页。

妃记》曰："舜二妃死为湘水神，故曰湘妃。"韩愈《黄陵庙碑》曰："秦博士对始皇帝云：湘君者，尧之二女舜妃者也。刘向郑玄亦皆以二妃为湘君。而《离骚》《九歌》既有《湘君》，又有《湘夫人》，王逸以为湘君者，自其水神而谓，湘夫人乃二妃，璞与逸俱失也。尧之长女娥皇舜正妃，其二女女英自宜降曰夫人也。故《九歌》谓娥皇为君，女英为帝子，各以其盛者推言之。礼有小君，明其正自得称君也。"按《琴操》有《湘妃怨》，又有《湘夫人》曲。[①]

郭茂倩对《湘妃怨》的本事源流做了一个梳理，由此可以看出，在湘妃故事产生之初，二女的身份并不是很明确，也并没有舜与二妃的爱情故事。到了刘向《列女传》二女就摇身一变成为尧帝之女，并且以娥皇、女英的名字被许配给舜，上演了一出生死相随的爱情故事。关于"斑竹"，《湘妃记》中还提到："舜南巡狩，崩于苍梧之野。娥皇、女英二妃哭之不从，思忆舜，以泪洒竹，竹尽成斑。至今号湘妃竹。"《初学记》卷二八引晋张华《博物志》："舜死，二妃泪下，染竹即斑。妃死为湘水神，故曰湘妃竹。"这一情节的引入，使舜与娥皇女英的爱情显得更加真挚感人，但同时也增加了其传奇色彩。湘妃不仅仅是执着于爱情的女性化身，还被美化成为湘水之神，更添神话色彩。人们甚至建造了湘妃庙和祠堂，来表示对这一神话人物的尊重和崇敬。因而后世作品中出现了《过湘妃庙》《湘妃庙》《湘君祠》《湘夫人祠》《湘夫人》以及《湘妃烈女操》等题名。后世咏"湘妃"的作品，大多将注意力放在其"泣"上，唐代有很多《湘妃怨》作品，更多地表现湘妃在舜死之后的无限哀伤，以及对湘妃的同情。应当说，以"湘妃"为主题的乐府古题本事，在发展过程中并没有太大的变化，从《山海经》开始，她就具有一种特殊的神秘色彩，而"斑竹"故事丰富了其传奇性，"湘水神"的传说更将其形象神化了。

再来看《昭君怨》。昭君出塞的故事并不陌生。最早见于《汉书·元帝本纪》：

竟宁元年春正月，匈奴呼韩邪单于来朝……赐单于待诏掖庭王嫱为阏氏。[②]

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十七，中华书局，1998，第825页。

② 《汉书》卷九，中华书局，1962，第297页。

这里关于王嫱的身份只有“待诏掖庭”四个字的介绍。而所谓待诏，古制指那些进宫之后还未被皇帝宠幸的女子。《汉书·元帝本纪》寥寥几笔将之带过，并没有什么更多的故事情节。《汉书·匈奴传》中又说：

呼韩邪单于死，雕陶莫皋立，……复株累单于复妻王昭君。①

此处对呼韩邪单于死后，昭君被迫按胡俗嫁于其子之事进行交代。可是到了蔡邕《琴操》中的《怨旷思惟歌》，情节就变得更加复杂。《乐府诗集》《昭君怨》引《琴操》云：

昭君恨帝始不见遇，乃作怨思之歌。单于死，子世达立，昭君谓之曰：“为胡者妻母，为秦者更娶。”世达曰：“愿作胡礼。”昭君乃吞药而死。②

这里增加了昭君不愿依胡礼而行，竟然吞药而死的传奇情节。《琴操》中载昭君作《怨旷思惟歌》，郭茂倩《乐府诗集》将其称之为《昭君怨》现列如下：

秋木萋萋，其叶萎黄。有鸟处山，集于苞桑。养育毛羽，形容生光。既得升云，上游曲房。离宫绝旷，身体摧藏。志念抑沈，不得颉颃。虽得委实，心有徊惶。我独伊何，改往变常。翩翩之燕，远集西羌。高山峨峨，河水泱泱。父兮母兮，道里悠长。呜呼哀哉，忧心恻伤。③

这是一首古朴的四言诗，以“秋木萋萋，其叶萎黄，有鸟处山，集于苞桑”进行起兴。从这首王嫱古辞中，我们可以看出，王家有女初长成，风姿绰约，形容生光。然而在最美好的年华，她却只能离宫去国，只身远嫁。这里我们看到的不是一个历代文人讴歌的深明大义，为了民族甘愿牺牲自己的伟大女性，而是一个面对孤独未来“志念抑沈”，表现出常人应有的抑郁不快的平凡女性。我们所能感受到的，是昭君对不得不嫁的无可奈何，以及作为女儿，远嫁西羌，永别父母亲人的“忧心恻伤”。这一切在蔡邕悲剧结局的附会之下让人更觉其哀怨深沉不可解。至此关于昭君的传奇故事，仍然没

① 《汉书》卷九十四下，第3807页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十九，第853页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十九，第853页。

有结束。葛洪《西京杂记》中的记载又一次丰富了曲题本事：

元帝后宫既多不得常见，乃使画工图其形，案图召幸。宫人皆赂工，多者十万，少者亦不减五万。昭君自恃容貌，独不肯与工人，乃丑图之遂不得见。后匈奴入朝求美人为阏氏，帝按图以昭君行。及去，召见，貌为后宫第一，善应对，举止闲雅，帝悔之。①

在六朝之后以"昭君"为主题的诗作之中，常常会增加画工曲笔导致其悲剧命运的故事情节，并表现作者的哀叹与同情。《乐府诗集》琴曲歌辞载梁代王叔英妻刘氏所作《昭君怨》中已经出现"丹青失旧仪"之句。唐代的白居易咏叹"自是君恩薄如纸，不须一向恨丹青"，又把昭君悲剧的矛头直指汉元帝的薄情，甚至还提出"黄金何日赎娥眉"的荒谬之论。歌咏王昭君公认最好的诗是王安石的《明妃曲》。虽然王安石提到昭君远嫁之后"万里家人传消息"，指出关怀来自家人而非宫廷，但是全诗的主题乃在结尾之"君不见，咫尺长门闭阿娇，人生失意无南北"。他要表达的是历代统治者玩弄、遗弃女子的通病。

通观这些咏昭君的诗，它们或渲染汉元帝与昭君的爱情故事，或宣扬昭君出塞的民族大义，更有甚者，对丹青之事进行铺陈，经过历代文人添油加醋，"昭君"题材乐府诗的本事变得更加丰满。郑樵《通志·乐略》清商曲《王昭君》题解云：

名嫱，字昭君，避晋文讳，改曰明君。汉元帝时，匈奴盛，请婚于汉，帝以后宫良家子昭君配焉。元帝之时，后宫掖庭员数多，帝不及遍识，令毛延寿画图。延寿取金于后宫，而昭君不与，故陋其姿。及昭君既出宫，帝为愕然，杀延寿。其时公主嫁乌孙，为马上弹琵琶作乐，以慰其道路之思。其事多见载籍。其辞云："吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王，穹庐为室兮旃为墙。"旃，帐也。按《汉书》，乌孙使使献马，愿得尚公主，乃遣江都王建女为公主，以妻乌孙焉。此则是也，若以为延寿画图之说，则委巷之谈，流入风骚人口中，故供其赋咏，至今不绝。②

① 葛洪：《西京杂记》卷二，中华书局，1985，第9页。

② 郑樵撰，王树民点校《通志二十略·乐略第一》，第903页。

由此可以看出，琵琶与昭君本无关，乃是乌孙公主之事，然而在流传过程中后人往往将二事混而用之，借琵琶之哀怨写昭君之苦楚。尽管郑樵对此已经非常清楚，但是在他的《昭君怨》中，仍引入“琵琶凄切语”。另外，他认为毛延寿画工之事乃是“巷尾之谈”，但是他的《昭君解》之中，依然写到“画工若为公道笔”之句。这些都表现出他对故事本事变化发展的尊重。历代文人由“昭君”题材而生发出的乐府题名还有《昭君引》《昭君叹》《王明君》《昭君》《昭君操》《昭君村》，等等。

通过对“湘妃”和“昭君”类乐府诗本事源流进行分析，我发现二者共同之处有二：其一，所歌咏对象都为“帝妃”。娥皇女英嫁给了虞舜，昭君则是汉元帝的宫妃。其二，从她们的人生遭际来看，她们都在一定程度上被弃。虞舜远赴苍梧并死于那里，与娥皇、女英阴阳相隔；昭君入宫不被宠幸，自请出塞，远嫁胡地。因而她们都是“弃妃”。总结两点，即皆为“帝之弃妃”。鉴于《乐府四怨》是一个整体组诗，因而在题名方面应该保持一致，故而，剩下的两“怨”之题名构成也应为“人物名称”加类名“怨”。另外，还有一点需要引起注意，即，现存的《湘妃怨》《昭君怨》都是琴歌，因而推测亡诗应该也隶属于琴歌。

考察郑樵《通志·乐略》中乐府诗题名之类名为“怨”的作品，发现主要集中在遗声“怨思”类和正声之“相和歌楚调曲”之中。

所属类别	曲题名称
遗声“怨思”	《青楼怨》《春女怨》《闺怨》《寒夜怨》《征妇怨》《綵书怨》《凤楼怨》《绿墀怨》《湘妃怨》《娼楼怨》《西宫春怨》《西宫秋怨》
正声“相和歌楚调”	《班婕妤》（亦称《婕妤怨》）《长门怨》（亦称阿娇怨）《娥眉怨》《玉阶怨》《杂怨》。

由上表可以清晰地看到，《婕妤怨》《阿娇怨》有明确的人物指向，并且二者主人公皆为琴歌中常见女性形象，因而极有可能是郑樵《乐府四怨》亡佚之“两怨”。故而考证这两首乐府诗的本事源流，以观是否符合上述三个条件。首先来看《阿娇怨》。郭茂倩《乐府诗集》《长门怨》题解云：

《汉武帝故事》曰：“武帝为胶东王时，长公主嫖有女，欲与王

> 婚，景帝未许。后长主还宫，胶东王数岁，长主抱置膝上，问曰：‘儿欲得妇乎？’长主指左右长御百余人，皆云‘不用’。指其女问曰：‘阿娇好否’笑对曰：‘好，若得阿娇作妇，当作金屋贮之。’长主乃苦要帝，遂成婚焉。”《汉书》曰：“孝武陈皇后，长公主嫖女也。擅宠骄贵，十余年而无子，闻卫子夫得幸，几死者数焉，元光五年废居长门宫。”《乐府解题》曰：“《长门怨》者，为陈皇后作也。后退居长门宫，愁闷忧思，闻司马相如工文章，奉黄金百斤，令为解愁之辞。相如为作《长门赋》，帝见而伤之，复得亲幸。后人因其赋而为《长门怨》也。”①

《长门怨》的主人公是汉武帝的陈皇后阿娇。《汉书》的记载，并没有提到阿娇复宠之事。而在吴兢《乐府古题要解》之中，则有相如作赋，阿娇“复得亲幸”的言辞。这也是其故事本事得以丰富的一个体现。首先，陈阿娇曾是汉武帝的宠妃，符合“帝妃”的人物身份设定；其次，卫子夫得宠后，阿娇被冷落，废居长门宫，符合“弃妃”的特点。故而，《阿娇怨》极有可能成为郑樵《乐府四怨》之一。

再来看《婕妤怨》。郭茂倩《乐府诗集》载班婕妤《怨歌行》：

> 新裂齐纨素，鲜洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飚夺炎热。弃捐箧笥中，恩情中道绝。②

此诗以团扇自比，一朝秋至，则被弃之不顾，表现出浓浓的哀怨。又称《团扇歌》。《汉书·外戚传》载班婕妤事云：

> 赵飞燕姐弟亦从自微贱兴，逾越礼制，浸盛于前。班婕妤及许皇后皆失宠，稀复进见。鸿嘉三年，赵飞燕谮告许皇后、班婕妤挟媚道，祝诅后宫，詈及主上。许皇后坐废。考问班婕妤，婕妤对曰：“妾闻‘死生有命，富贵在天。’修正尚未蒙福，为邪欲以何望？使鬼神有知，不受不臣之诉；如其无知，诉之何益？故不为也。”上善其对，怜悯之，赐黄金百斤。赵氏姐弟骄妒，婕妤恐久见危，求共养太

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十二，第620～621页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十二，第616页。

后长信宫，上许焉。婕妤退处东宫……[①]

这一段清晰记载了班婕妤入宫后为赵飞燕陷害而失宠，自请退居长信宫的故事。首先班婕妤为汉成帝的妃子，符合“帝妃”的人物设定。其次，赵飞燕的谗害让她被成帝冷落，无奈之下只能自请退居长信宫，也符合“弃妃”之特点。因而，《婕妤怨》非常有可能成为《乐府四怨》之一。

通过对存诗曲题本事的溯源，我们可以发现《乐府四怨》《（怨为之）解》的主人公形象皆为“帝之弃妃”。根据郑樵《通志·乐略》所载题名中类名为“怨”的作品，最终推测郑樵《乐府四怨》当分别为《湘妃怨》《昭君怨》《阿娇怨》《婕妤怨》。相对应地，《（怨为之）解》当分别为《湘妃解》《昭君解》《阿娇解》《婕妤解》。在诗歌体式上，《阿娇怨》《婕妤怨》当与前两怨保持一致，应也为五言古体。而《阿娇解》和《婕妤解》则应为七言绝句。

三　“怨、解”背后不遇情怀的抒写与自我开释

明确了《乐府四怨》和《（怨为之）解》的具体作品内容及其组诗结构。那么试想，为什么作者需要自怨自解？前文提到《乐府四怨》实际上有可能隶属于琴歌，郑樵在提到《琴操》时明确指出古人作琴歌的本义是“欲写其幽怀隐思而无所凭依，故取古之人悲忧不遇之事，而以命操”[②] 由此可见，郑樵的“怨”诗很有可能是在抒发自己的不遇情怀。至于“解诗”，通过其对话组诗结构来看，有可能就是对不遇的开解。

《郑樵年谱稿》载，《乐府四怨》《（怨为之）解》作于宋钦宗靖康元年。是年，金军兵临汴京城下。郑樵二十三岁，完成了《乐府四怨》及《（怨为之）解》。应当说郑樵是在国家危难之时写下的这八首诗。这些诗句应当是他彼时心理状态的真实写照。金兵的入侵激起了郑樵心中强烈的爱国之情。吴怀祺《郑樵文集》所收录的郑樵与其兄郑厚所写的《与景韦兄投宇文枢密书》云：

① 《汉书》卷九十七，第3984～3985页。

② 郑樵撰，王树民点校《通志二十略·乐府总序》，第885页。

> 厚也，樵也，程婴、杵臼其人也。仗节奉使，有死无二……厚也，樵也，毛遂、蔺相如其人也。壁立万仞，精神动天……厚也，樵也，荆轲、聂政其人也。孤城围急，飞鸟不敢度，独能身质铁钺，拯危亡于菹醢中……厚也，樵也，向雄其人也，主忧臣以辱，主辱臣以死……今天子蒙尘，苍生鼎沸，典午兴亡，卜在深源一人耳，厚兄弟甘用一死以售功、售名、售义、售知己，故比见阁下，以求其所也。[①]

由此可见，当“天子蒙尘、苍生鼎沸”之时，郑樵、郑厚兄弟二人皆欲充当诸如程婴、公孙杵臼、荆轲、聂政、向雄等死士，欲以此求功名、知己而死得其所。北宋灭亡后，赵构即帝位于南京，改元建炎。郑樵《又与景韦兄投宇文枢密书》中又提到：

> 樵性豁荡而慷慨有节尚，慕祖逖之为人。今沧海横流处不安，故终夜振衣，达旦不寐，跋涉山川，蒙犯风雨，仗天下安危大计，以求见一时通人，为人望所归而论之。与其饥饿蓬蒿中，老死而比屋不闻，曷若推心授首于综艺之域，俾天地日月所共知者。[②]

天下大乱之时，郑樵不甘于老死不闻，而是心怀天下，希望有用于江山社稷。他说自己仰慕祖逖的为人，则其志在北伐，企图收复江北失地的决心不言而明。郑樵晚年所作《哭林冲之》残句云：“官似冯唐能老去，节如苏武不还生”[③]，表现对林冲之囚死金国，宁死不屈的由衷赞赏。应当说金兵的入侵对郑樵思想的震动是很大的。因而在靖康元年金兵攻打汴京，国家危亡之际，他的《乐府四怨》以及《（怨为之）解》就变得不那么纯粹。“昭君”在金兵兵临汴京城下之际成为郑樵笔下的重要人物形象就非常值得注意。《昭君怨》为远嫁异域、归家无望的事实心生怨恨；《昭君解》则假设情景，想象留于宫中也不过是宫妃一个，无名于史。也就是说郑樵倾向于认为昭君出塞好过成为满足帝王声色的装饰，为民族大义而牺牲才能名垂青史。再联系他所自比的各路“死士”，那么其为国牺牲、甘洒丹心的志向便不言而明。实际上，在南北宋之交，外敌入侵导致国土沦丧、北宋灭亡的这一重大历史变化在士人们心中激起了强烈的涟漪。文

---

① 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第 44 页。

② 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第 48 页。

③ 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第 57 页。

人渴望投笔从戎，为国效力的事迹一点也不稀奇。在这一时期，“昭君”题材的作品大量涌现，成为一种创作狂潮。郑樵身处其中，必会受到时代风潮的影响。

但郑樵为国效力的愿望实际上并没有实现。宇文虚中因“罪戾放逐”[①]没有办法举荐二人。后来郑樵与郑厚又投书江常作《与景韦兄投江给事书》也石沉大海。《建炎初秋不得北狩》诗云：“犬马有心难许国，草茅无路可酬君。微臣一缕申胥泪，不落秦庭落暮云。”[②]表现出郑樵在靖康之变、北宋灭亡后，力图为国效力却无路请缨的悲愤情怀。根据前文的分析，已经知道郑樵的《乐府四怨》亡诗的主人公皆有可能是“帝之弃妃”。那么这一点就非常值得注意了。中国文人借女子备受冷落来表达自己不遇情怀的作品，实在是数不胜数。屈原曾借“香草”“美人”表现自己“两美遇合”的美好理想。曹植《七哀诗》“愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依?”表现自己与兄长曹丕纠结的君臣兄弟关系中，郁郁不得志的感慨和期盼垂青的殷切希望。辛弃疾《摸鱼儿》中“长门事，准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉”，借帝妃陈皇后之长门旧事，表达自己受人妒忌排挤，不得一展抱负的苦楚。帝王的薄幸转换到词人身上即变为一种对怀才不遇的怨愤。郑樵的“怨、解诗”主人公形象皆为“帝之弃妃”，因而极有可能是对自己有心报国却不被重视，心有怨愤却无可排遣，只能自为怨、解以自我开释的产物。怨愤过深则为“淫”，故而以“解诗”慰之，则不至于陷于其中无法自拔，正可谓郑厚所言之“中和气分”。这种形式上的“中和”可以使诗人在心理上获得一种预设的平衡，完成了自我心灵的对话。这正是郑樵的高明之处。

总之，金兵入侵、国土沦丧对郑樵的思想产生了很大影响，他试图为国效力却无路请缨，终成遗憾。郑樵《乐府四怨》《（怨为之）解》之“怨诗”恐是郑樵以琴歌形式和“帝之弃妃”的形象，表现自己于国家危亡之际勇于奋战却不被重视的怨愤。“解”诗则通过豁达的自我安慰获得解脱。整体上《乐府四怨》与《（怨为之）解》的创作成为郑樵自我对话、寻求内心平衡的重要方式。

---

① 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第45页。

② 郑樵撰，吴怀祺校补《郑樵文集》，第56页。

综上所述，郑樵《乐府四怨》《（怨为之）解》亡佚作品题名我推测应为《婕妤怨》《婕妤解》《阿娇怨》《阿娇解》，总数应为8首，呈组诗结构，“怨”、“解”相对。亡诗在诗歌体式上与存诗应当相同，即“怨诗”采用五言古体；“解诗”采用七言绝句。“怨诗”创作基本遵循曲题本事，表达哀怨之情。“解诗”则相对会掺杂一些附会之言，并对“怨诗”之哀怨产生消解。“怨诗”与“解诗”构成诗人内心的自我对话。在“怨、解”的背后，是郑樵以“帝之弃妃”形象自拟，借以排遣其不遇情怀。

乐府诗史述略*

郭　丽（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：作为诗之一体的乐府诗有着长达近两千年的历史，它始于汉迄于清。在由汉至唐五代的每个诗歌发展阶段，乐府诗几乎都是具有标志性作用的作品。宋代以后，尽管乐府诗在诗歌史上的标志性作用依次被词、散曲所取代，但仍有一些具有代表性的乐府诗留存。

关键词：乐府诗史　两汉　魏晋　南朝　北朝　唐代　唐后

作者简介：郭丽，女，陕西宝鸡人，首都师范大学文学院副教授、硕士生导师，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学、乐府学。

乐府诗在中国诗歌史上具有重要地位。可以说，中国古代诗歌中各种体式，几乎都是从乐府诗中孕育而来。胡应麟即云："世以乐府为诗之一体，余历考汉、魏、六朝、唐人诗，有三言、四言、五言、六言、七言、杂言、近体、排律、绝句，乐府皆备有之。"① 作为诗之一体的乐府诗发展演变历史异常丰富，与整个中国诗歌史相伴始终。根据乐府诗在中国诗歌史上的地位，可以将整个乐府诗史划分为前详后略的六个时段：两汉、魏晋、南朝、北朝、唐代、唐后（包括宋、金、元、明、清）。

一　与三百篇争胜的两汉乐府诗

秦代国祚不长，又遭秦末战火毁坏，乐府诗留存极少，难以描述出秦

---

*　本文为国家社科基金青年项目"汉唐乐府学典籍研究"（14CZW042）阶段性成果。

①　胡应麟：《诗数》内编卷一，上海古籍出版社，1979，第12页。

代乐府诗史的清晰轮廓，所以真正意义上的乐府诗史始自汉代。

两汉是乐府诗创始时期。据《汉书·艺文志》记载，这一时期乐府诗有“二十八家，三百一十四篇”①。从作者看，两汉乐府诗或出自帝王、后妃之手，或出自大臣、文士之手，也有很多作品没有主名。从内容看，两汉乐府诗多写婚姻爱情、战争徭役、祭祀鬼神、和睦亲族、讽刺世俗、劝诫世人等，很多作品具有很强的现实性。从形式看，两汉乐府诗多用三言、四言、五言或杂言，除《焦仲卿妻》《陌上桑》等少数长篇外，一般篇幅都比较短小。从曲调来源看，两汉乐府诗曲调既有前朝遗留和街陌谣讴，也有外域输入和全新制作。两汉乐府诗在乐府诗史上具有源头和经典双重价值。许学夷曰：“乐府之诗，当以汉人为首。”② 牟愿相亦曰：“汉乐府自为古奥冥幻之音，不受雅、颂束缚，遂能与三百篇争胜。魏、晋以下，步步模仿汉人，不复能出脱矣。”③ 都说明了两汉乐府诗在乐府诗史上的典范意义。

两汉乐府诗种类齐全，郭茂倩《乐府诗集》中除专录隋唐作品的近代曲辞和专收唐人诗作的新乐府辞外，其他十类曲辞都收录有汉乐府诗，且多为名篇。

郊庙歌辞用于祭祀天地神灵和祖先，以《安世房中歌十七首》和《郊祀歌十九章》为代表。这两组诗均由朝廷组织制作，作者为著名艺人和诗人，具有很高艺术水平。汉代以后历代王朝不断更替，但只要条件允许，都会制作郊庙歌辞，尤其是宗庙歌辞。鼓吹曲有鼓吹、骑吹、黄门鼓吹、短箫铙歌、横吹曲等名称，初为军乐，汉以后又转为雅乐，用于朝会、田猎、道路、游行等场合，奏以短箫铙鼓等器。《汉铙歌十八曲》是其中代表，这组曲辞后人多有仿作，李白《将进酒》就是其中之一。横吹曲最初也称鼓吹，后定有鼓有角者为横吹，用为军旅马上之乐，至东汉专用于赏赐有功边将。据《晋书·乐志》记载，它是李延年据张骞出使西域带回的《摩诃兜勒》一曲而“更造新声二十八解，乘舆以为武乐”④ 的。二十八解没有完整保留下来，《乐府解题》云：“汉横吹曲二十八解……魏、晋已来，唯传十曲……后又有《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、

---

① 班固：《汉书》卷三十《艺文志》，中华书局，1962，第1755页。

② 许学夷著，杜维沫点校《诗源辩体》卷三，人民文学出版社，1987，第54页。

③ 牟愿相：《小澥草堂杂论诗》，见郭绍虞编选，富寿荪校点《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第916页。

④ 房玄龄：《晋书》卷二三《乐志》，中华书局，1974，第715页。

《紫骝马》、《骢马》、《雨雪》、《刘生》八曲，合十八曲。"[1] 横吹曲来自边地，且为军乐，因此其辞多为边塞题材，后人也多借拟作汉横吹曲歌咏边塞之事。相和歌本为汉世街陌讴谣，初为徒歌，后渐被于管弦。《宋书·乐志》记载相和歌表演特点称："相和，汉旧歌也，丝竹更相和，执节者歌。"[2] 相和歌属于新声俗乐，娱乐功能大于仪式功能，《东光》《鸡鸣》《平陵东》《陌上桑》等，都是汉相和歌曲调。相和歌辞内容丰富，或揭示家庭问题，劝诫世人；或揭示社会问题，讽刺丑恶；或歌颂英雄人物，赞美正义。杂曲歌辞为未配乐或乐调难明的歌辞，题材广杂，"或心志之所存，或情思之所感，或宴游欢乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏，兼收备载。"[3]《长安有狭斜行》《董娇饶》《焦仲卿妻》是其中名篇。杂歌谣辞是徒歌谣谚，或出自帝王，或出自后妃，或出自官吏，或出自百姓，脱口而出，背后往往有动人本事。杂歌谣辞中有些歌谣还被演绎成琴曲，如刘邦《大风歌》、项羽《垓下歌》。

汉初乐府与楚声有密切关联。高祖刘邦喜好音乐，能唱楚歌，又注重礼乐建设，在他影响下，汉乐府从一开始就带有浓郁的楚风，如刘邦《大风歌》和唐山夫人《房中祠乐》都属楚声。汉乐府多数为无主名歌诗，但也有一些是有主名作品，[4] 班婕妤《怨歌行》堪称汉代文人乐府诗的代表作。

后世多把拟作汉乐府作为学习诗歌创作的必修课。如胡应麟云："乐府三言，须模仿《郊祀》，裁其峻峭，剂以和平；四言，当拟则《房中》，加以春容，畅其体制；五言，熟习《相和》诸篇，愈近愈工，无流艰涩；七言，间效《铙歌》诸作，愈高愈雅，毋坠卑陬……此乐府大法也。"[5] 认为创作各种体式诗歌都需以汉乐府为学习范本。

二　承前启后的魏晋乐府诗

魏晋（西晋）是中国诗歌史上少有的黄金时代，也是乐府诗发展承前

---

① 转引自郭茂倩《乐府诗集》卷二一，上海古籍出版社，1998，第261页。

② 沈约：《宋书》卷二一《乐志》，中华书局，1974，第603页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷六一，第677页。

④ 参看赵敏俐《汉代文人的乐府歌诗创作及其意义》，见吴相洲《乐府学》第一辑，学苑出版社，2006。

⑤ 胡应麟：《诗薮》内编卷一，第13页。

启后的重要阶段。魏晋乐府诗人在继承汉乐府、创制新乐府曲目上，都作出了重要贡献。

汉末社会动荡，乐府体制严重破坏。早在曹魏政权尚未建立的建安十三年，曹操就开始网罗乐人，汉雅乐郎杜夔、汉灵帝西园鼓吹李坚、歌师邓静、舞师尹胡等都被他收归麾下。他令杜夔参太乐事，总领雅乐创制，权备典章。进封魏公后，又建立了魏国专属的音乐机关，负责乐器制作、定调、乐曲制辞、配乐及乐舞表演。曹魏政权建立后，不仅专设清商署用来表演清商俗乐，还大胆改造乐曲。《晋书·乐志》载："汉时有《短箫铙歌》之乐，其曲有《朱鹭》《思悲翁》……及魏受命，改其十二曲，使缪袭为词，述以功德代汉。改《朱鹭》为《楚之平》，言魏也；改《思悲翁》为《战荥阳》，言曹公也……改《上邪》为《太和》，言明帝继体承统，太和改元，德泽流布也。"[①] 这种以鼓吹曲纪述新朝功德的做法甚至形成了传统，其他各朝纷纷效仿。《晋书·乐志》载："是时吴亦使韦昭制十二曲名，以述功德受命。""及武帝受禅，乃令傅玄制为二十二篇，亦述以功德代魏。"[②]

晋代魏立，魏之乐府体制得以完整保留并有新的创建。这一时期私家养伎作乐之风兴盛，很多大臣都有私家乐舞艺人，进行乐舞创作和表演。潘岳在《闲居赋》中描述自家寿宴上的乐舞表演情形曰："于是席长筵，列子孙，柳垂荫，车结轨，陆摘紫房，水挂赪鲤，或宴于林，或禊于汜。昆弟斑白，儿童稚齿，称万寿以献觞，咸一惧而一喜。寿觞举，慈颜和，浮杯乐饮，丝竹骈罗，顿足起舞，抗音高歌，人生安乐，孰知其他。"[③] 从中可见当时风气之一斑。

魏晋乐府诗的最大变化是进入了有主名时代，文人大量参与乐府诗创作。这种变化表面看只是作品有无标记作者，其深层次含义是魏晋人转化了乐府功能。乐府诗作为宫廷音乐作品组成部分，作用主要有二：一是仪式作用，或用于郊庙，或用于朝堂，或用于道路；二是娱乐作用，供皇帝、后宫、大臣欣赏，其创作本意并非用来抒情。建安以后，以三曹、七子为代表的文人乐府诗创作，开始以乐府写时事，以乐府抒发情感，但这些乐府诗也用于仪式。他们的乐府诗创作，实现了仪式性与抒情性的结合。诗歌史上有一个命题，即建安诗歌实现了汉乐府向文人抒情五言诗的

---

① 《晋书》卷二三《乐志》，第701页。

② 《晋书》卷二三《乐志》，第701～702页。

③ 潘岳：《闲居赋》，见严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局，1958，第1987页。

转化。应该说，这种转化首先是在乐府诗创作中完成的。

曹魏时期的重要乐府诗人有三曹、缪袭、王粲、阮瑀、陈琳。曹操《短歌行》《蒿里行》、曹植《野田黄雀行》《白马篇》、曹丕《燕歌行》等，都是乐府佳作。缪袭和王粲曾参与朝廷礼乐建设，曹魏鼓吹曲辞几乎都是缪袭所作。王粲除作有《登歌》《安世歌》《魏俞儿舞歌》等歌辞外，还作有《从军行》五首。在建安七子中，阮瑀和陈琳虽以章表书记闻名，但也有乐府诗问世，阮瑀《饮马长城窟行》、陈琳《驾出北郭门行》均为乐府名篇。晋代乐府诗人有傅玄、张华、陆机、石崇等。傅玄是这一时期创作乐府诗最多、歌辞类别最全的诗人，当时朝廷礼乐建设所需歌辞，多出自他手。此外，傅玄还作有《薤露》《艳歌行》《秦女休行》等。张华为朝廷仪式所作歌辞数量仅次于傅玄，《四厢乐歌》《宴会歌》《命将出征歌》都是代表，此外，他也有拟乐府《轻薄篇》。在当时诗人中，陆机的拟乐府诗颇擅一时之名，《齐讴行》《悲哉行》《君子有所思行》等都很受称道。在西晋，最值得一提的乐府诗是石崇歌咏昭君故事的《王明君》。昭君故事在汉代就有流传，但成为诗歌歌咏对象却是从石崇《王明君》开始，此后唐代诗人李白、杜甫、白居易等，宋代诗人王安石等，都有围绕这一题材的乐府诗问世。这是一个经典故事，对后世文学影响极其深远。

总体上看，魏晋乐府诗在内容上大要可分为两类：一类是仪式歌辞，《乐府诗集》收入郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、舞曲歌辞中，这类歌辞多因特定政治功用而作；另一类是娱乐歌辞，《乐府诗集》收入相和歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞中，这类歌辞多是个人写作，其中很多诗作又兼具仪式和娱乐两种功能，叙事抒情能够紧密结合，借古题写时事时常常有诗人主观情感流露。在形式上，魏晋乐府诗主要为四言、五言和七言，曹丕《燕歌行》是七言乐府诗出现的标志。在作者身份上，魏晋乐府诗中的仪式歌辞因属政治行为，对作者有着严格限定，一般由专门人员创制，多为皇帝近臣。娱乐歌辞多为帝王或文士所作，又以文士所作尤为大宗。这一时期是汉代以后文人乐府诗创作的第一个高峰期。

三　新声代兴的南朝乐府诗

永嘉之乱，晋室南渡，南朝宫廷雅乐丧失殆尽，[1] 以后各代虽均努力

---

① 此处所说南朝，指东晋、宋、齐、梁、陈五朝。

重建，但都未能再现昔日辉煌。东晋国祚虽然不短，但乐府残缺过甚，雅乐制作不多，尤其郊庙歌辞因承继前朝故而无需新制。宋、齐、梁、陈因已改朝换代，宗庙乐歌必须改变，所以总有新制。朝堂用乐，前代所传清商旧曲所剩无几，也需重新创制。南朝乐府最有建树的要数萧梁，梁武帝、沈约等人既有文采又善音乐，多采纳新声，以成新曲，乐府收集中原旧曲、新声，一时臻于鼎盛。

南朝乐府的最大亮点是在南方本土歌谣基础上发展而来的流行乐歌——吴声和西曲。吴声、西曲一经兴起，就受到朝野普遍欣赏，取代了中原旧曲的音乐地位。吴声歌产生于以建业为中心的长江下游地区，出现时间在东吴、东晋、刘宋三朝，有的甚至更早，即史家所谓“吴歌杂曲并出江南，东晋以来，稍有增广”①。吴声歌主要有《子夜歌》《上声歌》《欢闻歌》《欢闻变歌》《前溪歌》《阿子歌》《丁督护歌》《团扇郎》等。西曲歌产生于长江中游地区，出现时间主要在宋、齐、梁三朝，涉及地域远比吴声歌广博，所谓“出于荆、郢、樊、邓之间”②。西曲歌有《石城乐》《乌夜啼》《莫愁乐》《估客乐》《襄阳乐》等。《乐府诗集》将这些歌曲归入了清商曲，将汉魏原有清商旧曲归入了相和歌。

吴声和西曲在当时广受欢迎，皇帝和大臣纷纷加入歌辞创作队伍中。梁武帝《子夜四时歌七首》《江南弄七首》、沈约《江南弄四首》、陈后主《春江花月夜》《玉树后庭花》，或拟作，或新创，都属吴声歌。梁简文帝《乌夜啼》、梁元帝《乌栖曲六首》，都是对西曲歌的拟作。杂曲歌辞《西洲曲》旧题江淹作，也当属西曲歌。

南朝有许多以乐府名家的诗人，其中最突出的是鲍照。鲍照所作《拟行路难十八首》以乐府组诗形式，表现丰富而深刻的人生思考。其《代结客少年场行》《代堂上歌行》《代陈思王白马篇》等，既有汉魏旧题，又有时下新声；既有仪式用乐，又有抒情纪事，涉及相和、琴曲、清商、舞曲、杂曲等多个类属，对后世乐府诗创作影响深远。沈约也是南朝乐府名家，他在乐府诗创作中发明了永明新体诗，即通过声、韵、调的合理组合，使之成为便于入乐的诗歌。这种作诗方法，正是根据歌者“以字声行腔”经验总结出来的。吴声、西曲中大部分作品已经能够成功避免声病，

① 《晋书》卷二三《乐志》，第716页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷四七，第534页。

永明体正是受到吴声、西曲声律的启发，并在乐府诗创作中完成新体诗试验的。直到初唐沈、宋等人完成近体诗律，乐府诗一直是诗人探索诗律的主要载体。①

此外，南朝重要乐府诗人还有宋谢灵运、谢惠连、颜延之，齐谢朓、王融、陆厥，梁武帝、简文帝、元帝、吴均、刘孝威、江淹、何逊、王筠、吴均，陈张正见、徐陵、江总等，他们都有数量不等的乐府诗作品。

作为新声乐府的吴声、西曲，呈现出与以往乐府完全不同的风貌。现存南朝乐府诗近500首，从内容看，几乎全为男女爱情和婚姻生活的叙写。从风格看，大部分作品都清新流丽、明快自然。从形式看，主要为五言四句或四言四句，多用双关、谐音等修辞手法，大都篇幅短小，但也不乏《西洲曲》之类的长篇。对于吴声、西曲，后人给予了很高评价。如许学夷云："六朝乐府与诗，声体无甚分别，惟乐府短章，如《子夜》、《莫愁》、《前溪》、《乌夜啼》等，语真情艳，能道人意中事，其声体与诗乃大不同。"②

学界多把吴声、西曲称为民歌，其实很不确切。尽管沈约《宋书·乐志》在述及《子夜哥》《前溪哥》《阿子》《欢闻哥》《团扇郎》《丁督护歌》创调本事时曾云："凡此诸曲，始皆徒哥，既而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。"③ 但这些本事中的主人公却分明来自上层社会，如《团扇郎》是因晋中书令王珉与其嫂婢谢芳姿相爱，受到嫂子阻挠，嫂令谢芳姿当下作歌，遂有此曲。《丁督护歌》是因宋武帝长女伤悼阵亡丈夫而作。即使像《子夜歌》那样不知出于何人之手的曲调，最终成为乐府曲目，也经过了专业诗人和艺人的加工。西曲歌情况与吴声歌大致相同，如《古今乐录》记载《估客乐》本事即称："《估客乐》者，齐武帝之所制也。帝布衣时，尝游樊、邓。登祚以后，追忆往事而作歌。使乐府令刘瑶管弦被之教习，卒遂无成。有人启释宝月善解音律，帝使奏之，旬日之中，便就谐合。"④

---

① 吴相洲：《永明体与音乐关系研究》，北京大学出版社，2006，第91～92页。

② 许学夷著，杜维沫点校《诗源辩体》卷十一，第136页。

③ 《宋书》卷十九《乐志》，第550页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷四八，第541页。

四　胡汉交融的北朝乐府诗

与南朝乐府诗的兴盛相比，北朝乐府诗显得相对寂寥。北朝以北魏国祚最长，北魏随着汉化程度加深，越来越重视乐府建设。到北魏后期，乐府已有相当规模。东魏、北齐、西魏、北周均享国年短。西魏全无作品留存，东魏仅留下极少杂歌谣辞，北周郊庙歌辞全为新制，北齐郊庙歌辞也有新制，其他如相和歌辞、杂曲歌辞、杂歌谣辞等，北齐、北周都时有制作。此外，在琴曲歌辞和杂歌谣辞中，十六国时期的前秦和前赵也有少量作品。

北朝乐府诗主要产生于黄河流域广大地区，现存有题有辞者约280余首。除近代曲辞和新乐府辞以外，《乐府诗集》其他十类中都有北朝乐府诗。其中最大一宗是梁鼓角横吹曲，这显然是北朝传入梁朝以后命名的。这组曲子都可入乐演唱，至陈朝存有66曲，今仅存21曲，分别是：《企喻歌辞》《琅琊王歌辞》《钜鹿公主歌辞》《紫骝马歌辞》《黄淡思歌辞》《地驱歌乐辞》《雀劳利歌辞》《慕容垂歌辞》《陇头流水歌辞》《隔谷歌》《淳于王歌》《地驱乐歌》《东平刘生歌》《紫骝马歌》《捉搦歌》《折杨柳歌辞》《幽州马客歌辞》《折杨柳枝歌》《慕容家自鲁企由谷歌》《陇头歌辞》《高阳乐人歌》。这些歌辞并不全是由少数民族语言翻译而来，其中既有汉歌，如《折杨柳歌辞》《慕容垂歌辞》《高阳乐人歌》等，也有译歌，如《淳于王歌》《东平刘生歌》《捉搦歌》等。

从乐曲来源看，北朝乐曲主要有三个来源：一是前朝遗留旧曲，二是边地民族乐曲，三是南朝北传乐曲。从诗歌来源看，北朝乐府诗有民间采集和文人创作两种途径。其中，郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、琴曲歌辞和杂曲歌辞中的乐府诗主要是文人创作，横吹曲辞中的梁鼓角横吹曲和杂歌谣辞中的部分乐府诗则是采自民间。

从内容看，北朝乐府诗与南朝乐府诗相比更为丰富，反映的社会生活也更为广阔。有的歌颂英雄，如《陇上歌》《木兰诗》；有的赞美草原，如《敕勒歌》；有的写战争动乱，如《企喻歌》《隔谷歌》；有的写尚武精神，如《琅琊王歌辞》《陇头歌辞》《折杨柳枝歌》；有的写相思爱情，如《地驱歌乐辞》《紫骝马歌》《杨白花》；有的反映社会问题，如大量屠杀男子致使男女比例失调造成老女难嫁问题："青青黄黄，雀石颓唐。槌杀野牛，

押杀野羊。驱羊入谷，白羊在前。老女不嫁，踏地唤天。”（《地驱歌乐辞》）“粟谷难舂付石臼，弊衣难护付巧妇。男儿千凶饱人手，老女不嫁只生口。”（《捉搦歌》）战乱造成的寡妇孤儿问题：“烧火烧野田，野鸭飞上天。童男娶寡妇，壮女笑杀人。”（《紫骝马歌辞》）“东山看西水，水流盘石间。公死姥更嫁，孤儿甚可怜。”（《琅琊王歌辞》）贫富差距问题：“快马常苦瘦，剿儿常苦贫。黄禾起羸马，有钱始作人。”（《幽州马客吟歌辞》）内容广泛，涉及北朝社会生活许多重大问题，是当时北方各族人民生活的形象记录。

从形式看，北朝乐府诗主要是五言，也有少量四言、七言和杂言。从风格看，北朝乐府诗总体上较为刚健质朴、粗犷豪放，表情达意真率大胆、泼辣直截，充满热情的生命冲动，与南朝乐府细腻委婉、含蓄缠绵迥然不同。

从作者看，北朝乐府诗作者数量较少，主要由两部分组成：一部分是北朝本土文人，如北魏的裴让之、高允、祖叔辨、温子升，北齐的祖孝微、魏收、邢邵；另一部分是羁留北方的南朝文人，如庾信、王褒、萧撝。其中以庾信创作成就最为突出，北周郊庙歌辞全都出自他手，约有66首。此外，庾信拟乐府也很著名，如《对酒》《王昭君》《怨歌行》《燕歌行》《从军行》《乌夜啼二首》《贾客词三首》《出自蓟门行》《苦热行》《结客少年场行》《舞媚娘》《步虚词十首》等，共计13题25首。

五　名家辈出的唐代乐府诗

唐代诗歌成就空前辉煌，这一时期既是诗歌创作的繁盛期，也是乐府诗创作的繁盛期。《乐府诗集》所录5000多首乐府诗中多半都是唐人作品，且多名家名作。仅《全唐诗》卷十七至卷二十九标明“乐府”的诗作，涉及作者就多达200余人。

初唐诗歌分太宗朝、高宗朝、武则天和中宗朝三个阶段。在这三个阶段中，无论是宫廷诗人还是廷外诗人都有乐府诗创作。太宗朝李百药、庾世南等前朝入唐诗人继续创作乐府诗，齐梁诗风在初唐得以延续，就是这些乐府音乐继续流行的结果。高宗朝四杰登上诗坛，各自都有乐府名篇，如王勃《临高台》、杨炯《从军行》、卢照邻《行路难》、骆宾王《从军行》等。武则天和中宗朝是沈宋和文章四友的时代，他们在乐府诗创作中

完善了近体诗体式。初唐末期张若虚《春江花月夜》和刘希夷《代悲白头吟》都是脍炙人口的乐府诗。

盛唐是乐府诗发展的高峰期。唐玄宗酷爱音乐，在乐府制作上倾注了极大热情。后妃大臣深受影响，积极参与其间。边将纷纷进献音乐，使边地音乐得以在京城甚至全国流行。李龟年、公孙大娘等著名歌唱家、舞蹈家脱颖而出。当时长安以音乐为生的“音声人”达数万之众。繁盛的歌舞表演刺激了诗人们写作乐府诗的热情。尤其是边塞诗，几乎所有名篇都是乐府诗，如高适《燕歌行》、岑参《白雪歌》、王昌龄《从军行》、李颀《古从军行》、王翰《凉州词》、王之涣《凉州词》等。盛唐三大诗人中，李白以乐府诗名家。在《乐府诗集》中，李白是作品数量最多，使用曲调最多的诗人。他大量写作古题乐府，并创立了“古乐府学”，使古题乐府在唐代继续大放异彩，《蜀道难》《将进酒》《行路难》等，都是古题乐府。李白还因此被召入京城，待诏翰林，专门为唐玄宗写作乐府歌辞。《清平调三首》就是为唐玄宗、杨贵妃所作，并由李龟年率梨园弟子演唱的。王维诗名高著，同时也是乐府大家，一首《渭城曲》唱出了盛唐人豪迈而又深沉的感情世界。杜甫既有《前出塞》《后出塞》等古乐府名篇，也有《丽人行》《兵车行》等即事名篇的新乐府，他的新乐府直接开启了元白等人的新乐府创作。

中唐前期元结作《补上古乐歌》，体现了他复古的诗学主张。其《系乐府》意在作新题乐府，是他另一种诗学观念的反映。中唐后期，李绅、元稹、白居易有意颠覆古乐府传统，提出了一整套新乐府理论，现存元稹《新题乐府十二首》、白居易《新乐府五十首》就是这一理论的具体实践。元、白等人新乐府创作获得了巨大成功，在后世影响深远。《乐府诗集》所录 11 卷新乐府辞，元、白新乐府只是其中很少一部分，然而后人论及新乐府，却首先提到元白。张籍、王建与元白互通声气，也都作有新乐府，且多见同题诗作，如《寄远曲》《织妇怨》《北邙行》等。此外，张籍为婉拒藩镇李师道聘请而作的新乐府《节妇吟》，也是新乐府名作。韩孟诗派中孟郊、李贺新题、古题乐府均有创作。孟郊《游子吟》、李贺《雁门太守行》都是乐府名篇。刘禹锡虽不属于两大诗派，但也创作了大量乐府诗。尤其是《竹枝词》，经他写作以后成为最流行的曲调。刘禹锡晚年又与白居易写作新声《杨柳枝》，成为中唐乐府诗创作的一大盛事。

晚唐张祜及其《长门怨》、温庭筠及其“乐府倚曲”系列，都在乐府

诗史上占有一席之地。此外，皮日休《正乐府十首》，更是对元白新乐府传统的直接继承。

唐代无论是古题乐府、近代曲辞还是新题乐府，无不寄托了唐人的诗学追求。在魏晋南北朝，诗人还总是考虑如何使自己的乐府诗创作合于乐府诗要求，因而以“拟”“当”“代”“赋”等标记诗题。而到了唐代，诗人则是想着如何创作某一种乐府诗，“新乐府”“系乐府”“补乐歌”等概念的提出，标志着唐代诗人在乐府诗创作上有着更为自觉的追求。从内容看，唐代乐府诗较之前代在题材范围上进一步扩大，举凡战争徭役、婚姻爱情、世道坎坷、伤时怀古以及社会各阶层人等的生活都有表现。从形式看，唐代乐府诗多为五言、七言和杂言，既有短章小制，也有长篇大作。从作者看，唐代乐府诗以文人为创作主体，很多大诗人都有乐府佳作。这一时期是继建安以后文人乐府诗创作的又一个高峰期。

六　拟古盛行的唐后乐府诗

宋代以后乐府诗发展步入转折期，虽然各代朝廷仍有乐府活动，留下了大量郊庙歌辞、燕射歌辞、舞曲歌辞，其他各类歌辞也有数量可观的作品，但乐府诗在诗歌史上的标志性地位却被词和散曲所取代。

宋代长短句盛行，因其可以合乐而歌而被称为乐府，成为盛行一时的文学样式，这使得以齐言为主的乐府诗显得较为冷落。尽管如此，一些大词人如梅尧臣、王安石、苏轼、黄庭坚、杨万里、范成大、陆游等，仍有一定数量的乐府诗佳作。如梅尧臣《野田行》《哀王孙》、苏轼《襄阳乐府》《竹枝歌》、黄庭坚《竹枝词二首》《塞上曲》、杨万里《竹枝歌七首》《圩丁词十解》、王安石《明妃曲二首》《桃源行》、范成大《腊月村田乐府十首》、陆游《长歌行》《关山月》等，其他如徐铉、范仲淹、苏舜钦、晁补之、贺铸、孔平仲、周紫芝、谢翱、汪元量、曹勋、唐庚、徐照、林景熙、赵汝鐩等人也都有数量不等的乐府诗。这些诗人中，陆游乐府诗数量最多、内容最丰富、形式也最多样。

宋代乐府诗既有古题也有新题。古题乐府或以古喻今，或以古题写时事，较少袭用古题古意。如王安石《明妃曲二首》以昭君遭际比喻才士不遇，陆游《荆州歌》写南宋荆州商业的发达与繁荣。宋代新题乐府不仅沿袭了很多唐代新乐府题名，也继承了唐代新乐府的创作传统，在内容上多

针对社会现实。如徐照《促促词》通过农民与小吏的劳逸悲欢对比来揭露社会不公，刘敞《田家行》通过写辛苦种黍的田家在持黍易金时却遭遇稻贵黍贱的行情来揭示农民生活的艰难，林景熙《秦吉了》用禽鸟不愿入蛮夷之山不食而死来表达时人抵御外侮的决心。南宋以来，金元入侵的政治状况让新题乐府诗的现实性更为强烈，以战争、边塞、征夫思妇为题材的新题乐府大量出现。如陆游、李龏、张至龙等有《塞上曲》，曹勋、严羽、周密等有《塞下曲》，曹勋、释文珦有《思远人》，吴泳有《夫远征》，吕本中、赵汝鐩有《寄远曲》，周行已、陆游、张仲节等有《征妇怨》，宋旡、刘克庄等有《寄衣曲》。这些新乐府诗，除继承此前新乐府创作忧黎元、补时阙的宗旨外，又因为特殊历史原因而闪耀着爱国主义的光芒，具有鲜明的时代特征。

总体看来，宋代乐府诗与音乐的关系渐趋疏离，成为一种供案头阅读的纯文学品类。虽然有些曲调仍然作为歌诗流传，但它们在整个诗歌史上的标志性作用却大为降低。可以说，这一时期乐府诗进入了一个古典化时代。

金代乐府诗趋于式微，乐府诗数量较少，乐府诗人也为数不多。以《中州集》所收乐府诗统计，金代乐府诗人有 25 人，主要有元好问、宇文虚中、刘迎、雷琯、李献甫、萧贡、王郁、王若虚等，其中以元好问及其乐府诗最为著名。从《元好问集》可以看出，元好问的乐府诗主要由两类构成：一类是“乐府”，共 50 首；一类是“新乐府”，共 345 首。其中，“新乐府”一类全为词体，所以元好问乐府诗就仅指前一类“乐府”而言。这 50 首乐府诗几乎全为自创新题，涉及内容十分广泛，或感丧乱，或悯征役，或讥纨绔，或绘盛景，或述闺怨，不一而足。金代虽然也有古题乐府，如元好问《长安少年行》《步虚词三首》、宇文虚中《乌夜啼》、萧贡《楚歌》、王郁《古别离》等，但总体上数量较少，新题乐府仍占绝大多数。金代新题乐府以元白新乐府为楷模，以裨补时病为宗旨，在内容上主要以反映民生疾苦为主，在形式上主要以七言为主。

元代虽然散曲盛行，却并未妨碍乐府诗再度振起。这一时期，乐府诗人和乐府诗数量都很可观，盛况几可比肩李唐。就乐府诗人而言，既有汉族诗人郝经、方回、宋旡、王恽、刘因、吴莱、杨维桢、傅若金、周巽等，又有少数民族诗人耶律楚材、马祖常、萨都剌、贯云石、廼贤等。仅入选《元诗选》和《元诗选癸集》的乐府诗人，就数以百计。在

元代众多乐府诗人中，杨维桢最为著名。就乐府诗而言，元代既有新题乐府，如周巽《织锦曲》《梨花曲》《琵琶曲》、迺贤《塞上曲五首》等，也有古题乐府，如宋旡《乌夜啼》《战城南》《长门怨》、张宪《行路难》《白纻舞词》、郭翼《行路难》等。元代古乐府创作成就高于新乐府，其中又以杨维桢最为突出，仅他一人所作古乐府就多达 1227 首。杨维桢以个人的杰出创作积极倡导古乐府，用来实现其宗唐复古的文学思想。在他引领下，元代兴起了声势浩大的古乐府运动，很多诗人都投入到古乐府创作中，留下了大量古乐府作品。如胡奎有古乐府 666 首（《斗南先生诗集》）、周巽有拟古乐府 139 首（《性情集》）、胡布有古乐府 67 首（《元音遗响》）等。这些古乐府诗多用古题写时事，从中可以看到元代社会生活多个方面。

此外，体制短小的《竹枝词》在元代南方兴盛一时，最著名的是《西湖竹枝词》。《西湖竹枝词》的诞生缘于以杨维桢为首的群体唱和，杨维桢首唱 9 首，当时和者多达数百家，杨维桢将这些唱和诗编为《西湖竹枝集》。这种大规模以《竹枝词》相唱和并编集的做法，对《竹枝词》广泛传播起到了显著作用。

到明代，乐府诗创作呈现出不均衡状态：明代初期和中期乐府诗一度繁荣，晚期乐府诗则相对较少。从乐府诗人看，明代前期主要有高启、刘基、徐贲等，中期主要有周道仁、李东阳、皇甫汸以及前后七子等，晚期主要有袁宏道、金圣叹等。

明代既有古题乐府，也有新题乐府，还有近代曲辞《竹枝词》。其中古题乐府数量最多，影响也最大，几乎延续有明一代。这种现象的出现一方面缘于元末复古思潮余绪的影响，另一方面也缘于当时小说戏曲更受欢迎而诗歌创作不景气所引发的理论探索。这些理论探索中，茶陵派李东阳和以李梦阳、何景明、李攀龙、王世贞为核心的前后七子影响最大，他们极力倡导文学复古思想，主张古诗宗汉魏，近体宗盛唐，所以古乐府被明确标举，汉魏乐府被视为高格。在创作方式上，他们十分注重对古体的揣度模拟。这样的理论主张影响巨大且持续久远，直接催生了拟古乐府诗创作，文人拟古乐府诗数量倍增，动辄达上百首。如高启有古乐府诗 113 首、李东阳有拟古乐府诗 101 首、李攀龙有古乐府诗 200 余首、王世贞有拟古乐府诗 426 首、陈子龙有古乐府 145 首，等等。

这些拟古乐府诗可以分为两种情形：一种是袭用古题，另一种虽为拟

古乐府，但具体篇目却并非乐府古题，而是自拟之新题。前一种如高启《征妇怨》《猛虎行》《行路难》、刘基《大墙上蒿行》《楚妃叹》《王子乔》、李攀龙《大风歌》《垓下歌》《秋风辞》、王世贞《汉郊祀歌二十首》《汉铙歌十八曲》《步出夏门行》、袁宏道《长安有斜狭行》《相逢行》《悲哉行》、金圣叹《望城行》《前有一樽酒行》《秋兰篇》，等等。这些拟古乐府诗，或袭用古题也用古意，或只袭古题而另出新意。明代另一种虽为拟古但具体篇名却是自拟新题的乐府诗，其实质更接近新乐府。这类乐府诗又可分为两种类型：一类是以新题咏时事，如皇甫汸《乐府十二首》。这是一种全新的拟古乐府，诗题全为自创之新题，于每首诗小序中又标明所拟为汉乐府中哪首诗。如《乘法驾》拟《朱鹭》、《厘庙制》拟《思悲翁》、《秩郊禋》拟《艾如张》等，十二首都是如此；另一类是以新题咏史事，如李东阳《拟古乐府》101 首。这组乐府诗总的诗题为《拟古乐府》，但具体篇目又全为新题，如前十首诗题依次为：《申生怨》《绵山怨》《屠兵来》《筑城怨》《避火行》《挂剑曲》《渐台水》《卜相篇》《国士行》《昌国君》。这些自立之新题皆取材于前代历史，或取自历史人物，或取自历史事件。在内容上或仅咏史实，或以古喻今，或借古讽今，创作目的在于以史为鉴。这组拟古乐府诗直接开启了清代以咏史为题材的新乐府创作序幕。

与拟古乐府的蓬勃发展相比，明代新题乐府创作显得相对寂寥，诗人诗作都较为有限。除皇甫汸和李东阳那些名为拟古乐府，实为新题乐府的作品之外，还有陈子龙《范阳井》《谷城歌》《韩原泣》《辽兵行》、彭诒孙《筑城谣》《飞龙篇》《猛虎行》《泥滑滑》等。无论数量还是成就，这一时期的新题乐府都难以与古题乐府相匹敌。

明代《竹枝词》创作也方兴未艾，甚至形成了全国性的《竹枝词》创作局面。这一时期的《竹枝词》，命名多加地名以示方域区别，如有《婺州竹枝词》《扬州竹枝词》《西蜀竹枝词》《龙城竹枝词》《长沙竹枝词》《茶陵竹枝词》《武塘竹枝词》《江东竹枝词》《滇南竹枝词》《苏台竹枝词》《广州竹枝词》《吴下竹枝词》等，所涉地域遍及南北。在这些《竹枝词》中，又以兴起于元代的《西湖竹枝词》数量最多，有 180 余首，约占明代《竹枝词》总量的 23%。

到清代，乐府诗创作格局发生了根本性变化。《竹枝词》在这一时期迎来了创作高峰，以往由古题乐府和新题乐府所占据的乐府诗坛核心

地位完全被《竹枝词》所取代。就作者而言，清代写作《竹枝词》的有帝王，如乾隆皇帝；有著名文人，如陈维崧、朱彝尊、沈德潜、王士祯等；有女性，如杞卢氏、吟香氏、朱孺人等；还有很多无名氏的作品。至于参与其间的普通文人更是数不胜数。就作品而言，有代表性的如王士祯《都门竹枝词八首》《玄墓竹枝词八首》、陈维崧《双溪竹枝词十首》《清明虎丘竹枝词四首》、朱彝尊《西湖竹枝词六首》《太湖罛船竹枝词十首》、孔尚任《平阳竹枝词五十首》、沈德潜《山塘竹枝词》、袁枚《西湖小竹枝词》等。据王利器、王慎之、王子今《历代竹枝词》统计，清代《竹枝词》数量多达 23000 余首，占该书所收历代《竹枝词》总量的 92%。数量之多，不仅力压以前各代，而且也使《竹枝词》成为清代乐府诗坛最具分量、最引人瞩目的一个品类。清代《竹枝词》在内容上除延续以往《竹枝词》记述民间地方风情外，还出现了很多对外国入侵史实和外国风土人情的描写，这无疑是这一特殊历史时代的特殊文化印迹在《竹枝词》创作中的反映。

清代古乐府诗在成就和数量上都不及新乐府诗，却也时有制作。如殷云霄有古乐府诗 400 首、贾松年有《萧艾堂古乐府歌辞》、单可惠有《白羊山房代古乐府辞钞》等。清代新乐府诗最为显著的特点，是以咏史为题材的新乐府创作蔚然成风。作家作品如王士祯《小乐府》30 首，吴炎、潘柽章《今乐府》200 首，尤侗《明史乐府》100 首，万斯同《新乐府》68 首，胡介祉《咏史新乐府》60 首，洪亮吉《晋南北朝史乐府》（一作《拟晋南北朝史乐府》）110 首、《唐宋小乐》府 103 首，熊金泰《三国志小乐府》一卷，张晋《续尤西堂明史乐府》一卷，舒位《春秋咏史乐府》一卷，邹均《读史乐府》一卷，袁学澜《春秋乐府》一卷，徐宝善《五代新乐府》一卷，尤珍《拟明史乐府》一卷等。这些以咏史为题材的新乐府诗大都具有如下特点：以历史为咏写内容，具体篇目多以历史人物或事件命名；诗题下多有小序；体式有近体绝句，也有古体，但更多的是杂言体。这些新题乐府虽为史实纪述，但其间又大都蕴涵着诗人的个体情感，或表明诗人对史实的认识与评价。

自鸦片战争以后，中国历史进入了一个新时期。反抗帝国主义侵略、谋求民富国强是这个时代的主要潮流，这使得这一时期的乐府诗大都具有反帝爱国、思变图强的鲜明时代色彩。如马君武《从军行》以一位身负国仇家恨的英雄母亲口吻，鼓励儿子从军，为国为民建立功勋。林纾《闽中

新乐府·村先生》历数封建传统私塾教育过失，宣传启蒙思想。这些乐府诗普遍篇幅较长，语言明白如话，浅近易懂。

总之，自汉代直至清代，不同历史时期乐府诗创作情况虽各不相同，但它作为一种极富个性的诗体，一直保持着强大生命力，延续近两千年之久。

研究综述



乐府诗体式研究评述*

周仕慧（杨凌，西北农林科技大学，712100）

摘　要：体式是乐府诗的五个重要构成要素（题名、本事、曲调、体式、风格）之一，因受内在音乐的制约，其形成和演变有相对的稳定性，是一首乐府诗的重要标志。系统地考察乐府诗的体式，研究众多乐府诗体式的特点、功能及其形成原因，不仅是乐府学的一项必不可少的工作，也是文体学的一项重要工作，更是传统诗学一项重要工作。因为这是对乐府诗一个构成要素认识的深化，也是对乐府诗这一文体认识的深化，同时也是对汉唐这一中国诗歌史上最为辉煌时期诗歌认识的深化。本文通过对乐府诗体式现象的系统考察，试图揭示乐府诗语言形式与音乐表演艺术之间的关系，以求对乐府诗文体的形成、功能及意义作出更深入的解释。

关键词：乐府诗　语体　结构　句度　声律

作者简介：周仕慧，女，1980年生，湖南益阳人，西北农林科技大学人文社会学院，副教授。主要研究方向为乐府诗。

一　乐府诗体式与音乐的关系

乐府诗是一种特殊的文体，它和音乐有着密切的关系，属于音乐文学作品。乐府诗的体式是由其入乐形式和表演功用所影响和决定的。在展开正文之前，我们很有必要在诗体性质上对“乐府诗”做以界定。在文学

* 本文系教育部规划基金项目“乐府诗体式因素与音乐的相关性研究”成果。项目编号13YJA751071。

上，《文心雕龙·乐府篇》建立了“乐府”一体在传统诗学的地位，自此而下，《文选》《文苑英华》《全唐诗》等诗歌总集中都专门列出“乐府”类作品。明徐师曾《文体明辨》、吴讷《文章辨体》等诗文评论中都有“乐府”一体。作为诗体之一种的乐府诗，一般指自汉迄隋以来的“乐府”制作和采录的入乐诗歌歌辞以及唐人仿乐府古题之作，其主要作品收录于宋郭茂倩所编的《乐府诗集》中。从艺术方面讲，汉魏时期的乐府还有着歌舞表演的本义。乐府机关的任务包括搜集民歌、制定乐谱、训练乐工以及制作歌辞等。在一定的历史时期，它集中了一批作者、演员对搜集到的各地民歌进行排练，同时也包括对外域音乐的吸收和改制，形成了丰富的歌唱表演艺术，成为社会各阶层的娱乐节目。《乐府诗集》中所著录的大部分乐府诗即是由乐府机构所掌的乐歌以及社会上与它性质相同的流行乐歌组成。所谓“乐府歌诗”，就是那些可以演唱的诗，也就是在当时入乐入舞的诗。唐代以降所使用的“乐府”一词，亦多以之代指演唱或戏曲等表演艺术。如唐代段安节《乐府杂录》即是记述当时戏曲、乐舞的论著。至元、明、清时，更习用“乐府”指剧曲、散曲，如元代的《朝野新声太平乐府》《乐府群玉》《酸甜乐府》，明代的《雍熙乐府》《乐府菁华》，清代的《太平乐府》《今乐府选》等。这种用法，较单纯以“乐府”作为“诗体的一种”更符合汉魏乐府属于表演艺术的本质，同时也说明乐府诗的生成机制不同于传统诗歌，它们与歌舞音乐有着不解之缘。

作为与中国古代音乐有着密切关系的乐府歌诗，其生成机制与娱乐表演功能以及诗歌、音乐、舞蹈和戏剧等各种演艺体制密切相关，这些在本质上决定了乐府诗体式。如我们看到明代徐师曾在《文体明辨序说》中曾谈到与音乐表演相关的“乐语”，曰：

> 按乐语者，优伶献技之词，亦名致语。古者天子、诸侯、卿大夫，朝觐聘问，皆有宴飨，以恰上下之情，而燕必奏乐，若《诗小雅》所载《鹿鸣》、《四牡》、《鱼丽》、《嘉鱼》诸篇，皆当时之乐歌也。夫乐曰雅乐，诗曰雅诗，则虽备其声容，娱其耳目，要归于正而已矣。古道亏缺，正音兴起，汉成帝时，其弊为甚，黄门名倡，富显于世。魏晋以还，声伎浸盛。……宋制，正旦、春秋、兴龙、坤成诸节，皆设大宴，仍用声伎，于是命词臣撰致语以畀教坊，习而颂之，

而吏民宴会，虽无杂戏，亦有首章，皆谓之乐语。”[①]

可见，自古以来的音乐歌舞及诸戏演出中都使用到的乐语，它们与诗歌的演艺体制有着密切的关系。从《诗经》时代开始，官方的宴会中即有歌唱表演这样的娱乐节目，所谓“朝觐聘问，皆有宴飨”。主人可以请外交宴会上来的使臣或者客人点歌、点一篇或者几篇诗，让乐工来演奏。当然他们点的内容要偏于雅正，比如向主人表示感谢，表示某种祈愿，表示祝福，《诗三百》中即有这样作品。汉魏以来相类似的音乐活动更加盛行，《乐府诗集》中著录了大量乐府古辞以及为魏、晋乐所奏的乐辞即是明证。由于诉诸娱乐表演，在乐府诗中不仅有与歌、舞相关的“歌词”“舞词”，而且还有与表演相关的“剧语”。乐府诗中的歌者致语在表演过程中起到了颂赞、祝颂，沟通观演双方以及串联节目，组织并参与音乐演出等音乐功能。如鲍照《代东武吟》中的“主人且勿喧，贱子歌一言”即是演唱者在宴会中开门见山，引导音乐演出所致的导乐之辞。《相逢行》中的“丈人且安坐，调丝方未央”即是演唱者在结束一篇演唱时，嘱咐观演者安坐稍等，“且听下回”的现场组织之辞。《前缓声歌》最后两句是：“长笛续短笛，欲今皇帝陛下三千万。”李因笃《汉诗音注》指出：“末则离调，用致祝于君。”[②] 即是演出结束时，演唱者对观演者的祝颂之辞。这种乐语一般具有固定成套的仪式性，应用性，在宋代仍然有专门的词臣撰词。

朱自清在《诗言志辨》中进一步指出乐语用于在人们生活中的各个方面：“以乐歌相语，该是初民的生活方式之一。那时结恩情，做恋爱用乐歌，这种情形现在还能常常看见；那时有所讽颂，有所祈求，总之有所表示，也多用乐歌。人们生活在乐歌中。乐歌就是‘乐语’；日常生活的语言是太平凡了，不够郑重，不够强调的。明白了这种‘乐语’，才能明白献诗和赋诗。这时人们都还能歌，乐歌还是生活里的重要节目。献诗和赋诗正是从生活的必要和自然的需求而来，说它只是周代重文的表现，不免是隔靴搔痒的解释。”[③] 由此可见，乐歌的演唱传统决定了中国入乐诗歌的生产和消费，同时也深刻地影响了这些诗歌的主题和语言形式。

乐府歌诗是演唱的艺术，歌辞与音乐密不可分，在乐府诗的文本解读

---

① 徐师曾著，罗根泽校点《文体明辨序说》，人民文学出版社，1998，第169～170页。

② 李因笃：《汉诗音注》，清光绪五年（1879）刻本。

③ 朱自清：《诗言志辨》，古籍出版社，1956，第9页。

中尤其要注意这一点。宋长白《柳亭诗话》“夫乐之义理，诗词是也，声歌犹后世之腔调也。两者俱谐，乃为大成。汉古乐府，如《朱鹭》《君马黄》《雉子斑》等曲。其辞皆存而不可读，想当时自有节拍，短长高下，故可合于律吕。后来拟作者，但咏其名物，词虽有伦，恐非乐府之全也”。[①] 可见，要研究乐府诗的体式特征，我们必须从乐府诗入乐入舞以及诸戏表演的音乐形式入手进行探讨。然而，音乐和舞蹈是属于以流动的形态为表象的时间艺术和表演艺术，是随着表演和表演者的消失而消失的。记录乐府诗音乐的曲谱和舞谱今天所存无多，乐府诗的实际演出我们已经不可能耳闻目睹。这无疑造成我们研究的极大困难。

但是，这不等于说，我们无法从音乐艺术的角度考察诗歌的语言形式。事实上，它们之间有许多因素都是共同的。音乐语言的组成要素主要有音、音调、乐汇、乐句、乐段、乐章等，诗歌语言的组成要素主要有字、字调语汇、句子、段落、章节等。在入乐歌诗中，它们之间有着密切的联系。依据音乐，歌辞字数、句数之多少，字音之高低音皆有定数，从而使得音乐的结构应和诗歌的语句、段落的结构。汉语字调中平仄、四声包含着音高曲线运动之美，五声性旋律与语言声调调值相吻合，乐曲旋律基本上是唱词字调的音高曲线走向。诗歌中由单音节数量与停顿组成的句度形式以及句尾协韵的音节体都蕴涵着对乐句节奏进行的一种大致上的要求，从而使得歌辞的字声、韵叶应和乐曲的音调、旋律。可以说，诗歌的语体、结构、句度、声韵等与音乐的曲体、曲式、节奏、旋律等有着紧密的关联。任半塘《教坊记笺订》指出音乐与诗歌的这种结合：“乃词章之字句、平仄、叶韵、感情等，与音乐之抑扬、曲折、节拍、感情等，契合为一体，构成一曲调，共戴一名称。”[②] 能够在这些方面建立二者的关系，从演艺体制的角度解释乐府诗的语言模式，从音乐作品的生成机制来考察乐府诗的体式特征等，无疑都将破除以往将乐府诗视作一种单独的诗体在研究上的局限。

二 以往的乐府诗体式研究

不同于传统诗歌，乐府诗体式与乐府体制以及音乐曲调有着密切的关

① 宋长白：《柳亭诗话》卷二十一，上海杂志公司，1936，第463页。

② 任半塘：《教坊记笺订》，中华书局，1962，第1页。

系。然而，以往广义的文体研究和乐府诗研究往往局限于从传统诗学的角度看待乐府诗。总体来说，学界对乐府诗体式的认识比较模糊，虽也出现了对个别问题探索性的研究成果，但不成体系。下面从语体、结构、句度、声律等方面对目前乐府诗研究中涉及体式现象的一些情况做简单的评述。

（一）乐府诗中的语体研究

在中国古代诗歌体类中，由于乐府诗的功用有别于传统诗歌，乐府诗的语体与其入乐入舞的音乐功能密切相关。然而，由于受到传统诗学评价体系的限制，长期以来，人们在对乐府诗语体性质及其功能的认识上存在分歧。当代文学史著作一般认为汉乐府以其叙事性见长，是现实主义文学的优秀代表。如游国恩等编写的《中国文学史》："汉乐府民歌最大、最基本的艺术特色是它的叙事性。这一特色是由它'缘事而发'的内容决定的。"① 另一种观点则认为乐府诗的本质是抒情的，如葛晓音在《论汉乐府叙事诗的发展原因和表现艺术》② 一文指出汉乐府没有纯客观的叙事诗，只有内容客观语调抒情的叙事体，其艺术特点决定了这种叙事诗的实质仍然是抒情的。然而，以上两种非此即彼的观点都不能完全解释乐府诗的语体特征。我们看到，由于大多数乐府诗作品受到音乐歌舞表演的影响，作为其媒介文本的乐府歌诗不仅具有抒情性且具有演剧性。相对于诗歌而言，具有叙事表演功能；相对于小说而言，具有明显的抒情色彩，是融合叙事艺术和抒情艺术的文学样式。正如赵敏俐在《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》一文中指出："由于这些歌诗（乐府诗）有比较复杂的表演手段，可以承载更多的生活内容。因此，它不再是简单的抒情艺术，是表演艺术。从这一角度讲，汉乐府的许多叙事歌诗，更近似于后世的说唱文本。"③ 可见，乐府诗的语体性质实际上与它们的演艺形式相关。

乐府诗的语体研究实际上是对乐府诗表演形式的研究，从乐舞歌辞的角度解读乐府诗成为乐府诗研究发展的必然趋势。相关的研究，如萧亢达《汉代乐舞百戏艺术研究》④ 以文献资料和文物资料相结合的方式，运用考

① 游国恩等主编《中国文学史》，人民文学出版社，1963，第192页。

② 葛晓音：《论汉乐府叙事诗的发展原因和表现艺术》，《社会科学》1984年第12期。

③ 赵敏俐：《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》，《文学评论》2005年第5期。

④ 萧亢达：《汉代乐舞百戏艺术研究》，文物出版社，1991。

古成果，把汉乐府置于汉代歌舞百戏的艺术体系中，对汉代的歌舞艺术进行了非常详细的研究。这对我们全面认识汉代诗乐的演唱状况及其发展有着重要参考价值。钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》主张："尽可能地将汉魏乐府诗放在当时的社会文化背景和乐府艺术的整体中去考察，突破将乐府诗作为一种纯粹的诗艺、一种单独的诗体或是作为一宗可以借之考察社会的史料等研究上的局限。"① 吴相洲在《关于建构乐府学的思考》中指出："乐府学的核心问题是诗乐关系问题。乐府学的主要思想是基于乐府诗、乐、舞密不可分的特点，将乐府看作是一种综合的艺术，进而对这种综合的艺术形态进行'还原'性研究。例如体式是乐府诗的一个重要特点，而这一特点的形成，就可以到与之相关的音乐活动中去寻找原因。"② 以上这些著作和论文都旨在引导人们力图还原乐府诗作为歌唱文本或表演底本的特性。

我们看到以往有些研究者也注意到了乐府诗与表演艺术之间的关系，如闻一多在《乐府诗笺》中就《陌上桑》末尾"坐中数千人，皆言夫婿殊"一句，指出"乐府歌辞本多系歌舞剧，此曰'坐中数千人'，斥观众而言也"③。说明乐府诗《陌上桑》具有公众表演的性质，诗歌语言涉及观演双方。杨公骥《汉巾舞歌辞句读及研究》一文指出："巾舞是我们今天所能见到的我国最早的一出有角色、有情节、有科白的歌舞剧。尽管剧情比较简单，但它却是我国戏剧的祖型。在中国戏曲发展史上，它具有重要的价值。"④ 在此基础上，姚小鸥对这乐府辞歌舞剧的文辞尤其是舞蹈动作进行了更为详细的考证，发表了一系列文章如《〈公莫巾舞歌行〉考》⑤《〈公莫舞〉与王国维中国戏剧成因外来说》⑥《〈巾舞歌辞〉与中国早期戏剧的剧本形态》⑦ 等。以上的研究主要探讨了乐府诗和戏剧艺术的关系。

1975 年湖北云梦睡虎地秦墓中发现大批竹简，其中有《为吏之道》一

① 钱志熙：《汉魏乐府的音乐与诗》，大象出版社，2000，第 8 页。

② 吴相洲：《关于建构乐府学的思考》，《北京大学学报》2006 年第 3 期。

③ 闻一多：《诗选与校笺》，古籍出版社，1956，第 129 页。

④ 杨公骥：《汉巾舞歌辞句读及研究》，刊《光明日报》，1950 年 7 月 19 日。

⑤ 姚小鸥：《〈公莫巾舞歌行〉考》，《历史研究》1998 年第 6 期。

⑥ 姚小鸥：《〈公莫舞〉与王国维中国戏剧成因外来说》，《文艺研究》1998 年第 6 期。

⑦ 姚小鸥：《〈巾舞歌辞〉与中国早期戏剧的剧本形态》，《淮阴师范学院学报》2001 年第 2 期。

篇，后面附有八首韵文，格式与荀子《成相》篇相同。谭家健把这种体式与汉乐府相和歌古辞《平陵东》进行了类比，指出这种首尾相接的顶针格和富于顿挫感的句式源于当时的民间说唱文学。[①] 廖群《厅堂说唱与汉乐府艺术特质探析——兼论古代文学传播方式对文本的制约和影响》认为从汉画像石和有关文献材料来看，厅堂说唱是汉乐府重要的传播方式，这导致了诗歌由抒情言志向娱宾乐主功能的转化。[②] 以上的研究主要探讨了乐府诗和说唱艺术的关系。

可见，研究乐府诗语言形式与音乐表演之间的关系，为更好地解读乐府诗提供了广阔的思路。但以上研究都侧重于选取乐府诗极个别的作品来探讨乐府诗与音乐表演艺术的关系，对大量乐府诗本身呈现的内部规律以及音乐演艺机制对语言模式的影响等方面的研究较少。不同于前者，赵敏俐《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》[③] 从汉乐府歌诗的一般表演方式探讨了表演戏剧化对叙事性歌诗体裁形式的影响，以及歌唱艺术的程式化与汉乐府歌诗的语言结构等问题。他把乐府歌诗定义为以音乐和歌舞为主的“表演的艺术”，语言只是这一艺术的有机组成部分，而且是服从表演的。可以说其研究视点则尽可能地照顾到了乐府诗产生的原生态。不过就目前的研究来说，从音乐表演的角度系统地揭示乐府诗的语体特征及成因有待于更多的学者进一步深入细致的工作。

（二）乐府诗的结构研究

作为歌辞，乐府诗是一种简练而富于音乐性的文学形式。因为受到各个不同曲调的制约，所以尤其讲究结构精密，诗歌的语句、段落的结构依附音乐的结构。同时，在音乐表演中，乐曲形式也必须服从歌诗体式及其辞章结构。目前人们对乐府诗结构的关注主要集中于汉乐府中由“解”“趋”“艳”等标识的音乐结构、吴声西曲中“和、送”声的位置，套语程式以及声辞合写等现象。这些也都是乐府诗体式研究中的重要问题，以下分三个方面论述。

第一，“解”“趋”“艳”“乱”等音乐结构在乐府诗中留下的文本痕

---

① 褚斌杰、谭家健主编《先秦文学史》，人民文学出版社，1998。

② 廖群：《厅堂说唱与汉乐府艺术特质探析——兼论古代文学传播方式对文本的制约和影响》，《文史哲》2005 年第 3 期。

③ 赵敏俐：《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》，《文学评论》2005 年第 5 期。

迹及其诗体意义。在乐府诗研究中，“解”“趋”“艳”“乱”等标识乐曲结构的音乐单位受到人们的关注。齐天举《由〈饮马长城窟行〉说到相和三调的解、艳和趋》[①]、《古乐府艳歌之演变》[②]、安海名《试论汉魏乐府诗之艳、趋、乱》[③]、王同《相和大曲结构形态考释》[④] 等论文都是对乐府诗中音乐术语的专门研究。然而，学界对这些术语的含义理解并不一致。

对“解”的理解。逯钦立认为：“部与解是弦曲上相通的名字。”[⑤] 王运熙认为：“相和歌辞的‘解’与清商曲辞的‘首’或‘曲’在音乐上的地位是相等的。”[⑥] 张永鑫认为：“所谓‘解’，它是中国古典音乐单音旋律的时序中呈现多变特点的体现。”又，“汉乐府的‘解’是一种音乐情调性的处理，它是塑造人物、深化诗旨（乐歌）的重要手段。”[⑦] 而音乐研究者杨荫浏则认为：“汉代的《大曲》已是歌舞曲；它有歌唱部分，所以有歌词，但它又有不须歌唱而只须用器乐演奏或器乐伴奏着进行跳舞的部分，那就是‘解’——‘一解’就是第一次奏乐或跳舞，‘二解’是第二次奏乐或跳舞，余类推。”[⑧] 从乐府诗表演的角度，赵敏俐提出，“解”在汉乐府歌辞中除了有章节的意义和音乐舞蹈的意义外，从表演的角度来看，可能还有近似于古代戏剧的“场”与“折”的提示作用。[⑨]

对“艳”的理解。杨荫浏认为“艳往往是抒情比较宛转”的部分，大多时候用在一曲的开始，偶然也有用在一曲中间的。[⑩] 邱琼荪认为：“艳，此为序曲，殆即‘师挚之始’之‘始’。始，似为但曲，有音乐而不歌。艳有歌亦有不歌，惟不歌者较少。”[⑪] 齐天举认为：“艳歌的作用，是放在正歌之前，以组织听众情绪。艳歌在演奏过程中歌辞不断增加，结

① 齐天举：《由〈饮马长城窟行〉说到相和三调的解、艳和趋》，《文学评论丛刊》第31期。

② 齐天举：《古乐府艳歌之演变》，《阴山学刊》1989年第1期。

③ 安海名：《试论汉魏乐府诗之艳、趋、乱》，《青海民族学院学报》1991年第1期。

④ 王同：《相和大曲结构形态考释》，《中国音乐学（季刊）》2006年第3期。

⑤ 逯钦立：《相和歌曲调考》（逯钦立《汉魏六朝文学论集》，陕西人民出版社，1984）。

⑥ 王运熙：《吴声西曲的渊源》（《六朝乐府与民歌》，古典文学出版社，1957，第37页）。

⑦ 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992，第106、108页。

⑧ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第116页。

⑨ 赵敏利：《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》，《文学评论》2005年第5期。

⑩ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第115页。

⑪ 邱琼荪：《历代乐志律志校释》，人民音乐出版社，1999，第230页。

构逐渐扩展，完善，最后脱离正歌，由附庸蔚为大国，于是游离正歌而单行。”[①] 张永鑫认为：“所谓‘艳’，大多置于乐曲之前，起到概括和提示乐歌内容的作用，宛如乐曲的引子或序曲。同时，‘艳’是一种音乐、舞蹈。”[②]

由于“趋”和“乱”大多置于乐曲的末尾的缘故，有的研究者认为“趋”与“乱”同。如杨荫浏说：“‘乱’在大曲中比较少见；它可能是‘趋’的另一种名称——对歌曲的同一部分，可以从歌舞音乐的角度称之为‘趋’，也可以从一般歌唱的角度称之为‘乱’”[③] 但邱琼荪认为二者存在差别：“趋，此犹唐大曲中之彻。有音乐，有歌，且合舞，一如正曲。惟歌舞进行时，较正曲为快速。……乱，此犹北曲中之煞尾。惟此有音乐，合舞而多不歌，歌者甚少。”[④] 在文学研究中，人们对“乱”的理解就存在许多猜测，郭沫若在《屈原的艺术与思潮》一文中：“‘乱’字，事实上，本就是辞字，是汉朝的人读错了的。”[⑤] 这一说法从先秦文献情况来看，“乱”与“辞”并没有通假可能。但人们同时注意到了与“乱”相关的“乱曰”现象，张永鑫指出：“从周代的《大武》及《诗经》来看，一般只提及‘乱’，而不及‘乱曰’，‘乱’似乎主要是指音乐性而言的；南方的《楚辞》一般只提及‘乱曰’而不及‘乱’，‘乱曰’似乎主要是就文学性而言的。正因为一偏重于音乐性、一偏重于文学性，所以作为乐歌的《诗》与《骚》，正如人们现在所看到的那样，‘乱’便常常失载，而‘乱曰’的‘乱辞’却绝大部分存留。”[⑥] 黄震云、孙娟《“乱曰”的乐舞功能与诗文艺术特征》[⑦] 一文即是对乱辞的专门研究。

关于“和、送声”，任半塘在唐代燕乐歌辞研究时认为“和声以声为主，和声原本在曲调之内，而不在曲调之外”；“和声非衬字之声”；“诗调有和声可考者，不过十余曲，无从想象为凡诗调皆赖和声以成曲。”[⑧] 而杨荫浏在论述清商乐中的南方民歌时说：“在曲式上，在一曲中每节的前面

---

① 齐天举：《古乐府艳歌之演变》，《阴山学刊》1989 年第 1 期。
② 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992，第 110 页。
③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第 119 页。
④ 邱琼荪：《历代乐志律志校释》，人民音乐出版社，1999，第 231 页。
⑤ 郭沫若：《郭沫若古典文学论文集》，上海古籍出版社，1985，第 278 页。
⑥ 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992，第 125 页。
⑦ 黄震云、孙娟：《“乱曰”的乐舞功能与诗文艺术特征》，《文艺研究》2006 年第 7 期。
⑧ 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，2006，第 82 ~ 89 页。

有时加一个歌唱的引子，在每节的末尾有时又加上一个歌唱的尾声引子和尾声或称为‘和’或称为‘送’没有一定。”[①] 则从音乐曲式的角度肯定了“和、送”声在歌辞中的意义，但认为“和、送声”在曲体性质没有什么区别。同样是对清商乐的研究，王运熙指出：送声有两类，一是原歌的结尾，一是借用别的曲子，其性质与大曲中的“趋”和“乱”相似，和声则为一人唱，多人和，以增强音调的强度，其性质与作为歌辞之开篇的大曲的“艳”绝不相同；大部分清商曲的调名都是根据送声得来的，其变曲大约也是基于和送声的变调。[②] 明确区分“和、送声”的位置和作用。可见，由于所讨论的音乐乐辞不同，对于“和、送声”的看法并不一样。任先生的“和、送声”研究侧重于唐声诗，后两位研究者则侧重于研究六朝“清商曲辞”中的“和、送声”。

第二，乐府诗中的套语。乐府诗中经常用到一些不关正文文意的套语，从而形成一定的程式结构。胡应麟《诗薮·古体杂言》云：

> 《郊祀》、《铙歌》诸作，凡结语，率以延年益算为言。盖主祝颂君上，荫庇神休，体故当尔。……乐府尾句，多用“今日乐相乐”等语，至有与题意及上文略不相蒙者，旧亦疑之。盖汉、魏诗皆以被之弦歌，必燕会间用之。尾句如此，率为听乐者设，即《郊祀》延年意也。[③]

胡氏从听乐者的角度指出了音乐对歌辞起结程式所生的作用，可见，乐府诗中套语的安排和相应的音乐处理有着娱神与娱人的用乐目的和功用。乐府诗体的基本结构受到歌舞艺术程式化的影响。

西方在对口头文学研究过程中提出套语理论引起了研究者的注意，其理论同样适用于对中国诗歌的研究。王靖献《钟与鼓——〈诗经〉的套语及其创作方式》序文中指出：“套语即陈陈相因的习语与习惯表达方式，是古典诗歌中广泛存在的一种现象，例如在古希腊的《伊利亚特》与《奥德赛》中，套语就比比皆是。而在中国的《诗经》、《楚辞》以及汉代乐府民歌中，套语也是一种司空见惯的现象。同样的诗句，或同样结构的句式，反复出现在不同的诗篇之中。”[④] 赵敏俐在《汉乐府歌诗演唱与语言形

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第146页。

② 王运熙：《论六朝清商曲中的和送声》，《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996。

③ 胡应麟：《诗薮·古体杂言》卷一，上海古籍出版社，1979，第19页。

④ 王靖献：《钟与鼓——〈诗经〉的套语及其创作方式》，四川人民出版社，1990，第3页。

式之关系》中也注意到汉乐府歌诗中出现许多相同或相近的诗句，他指出："这种套语的使用在后世看来也许是个缺点，但是在当时却有重要的积极意义。这应该是汉代说唱文学与先秦说唱文学相比的一个进步，尤其是在音乐发展方面的一个进步。歌舞艺人们只要对乐调熟悉，就可以按照固定的乐调即兴演唱，并随口加入一些套语，使所表演的诗歌符合乐调。这显然大大地加强了汉乐府歌诗的创造活力。"① 可见，全面分析乐府诗中的套语现象进一步说明乐府诗的表演性和口传性，从而对正确认识和评价乐府诗结构有着积极的意义。不过目前直接针对乐府诗中套语现象研究的文章很少。

第三，乐府诗中的声辞。乐府诗中常常用到一些有声无义的表声词，据《乐府诗集》卷二十六："诸调曲皆有辞、有声。……辞者其歌诗也，声者若'羊吾夷'、'伊那何'之类也。"② 可见，句中衬字和句末余韵即是"声"，它们都是由于配乐演唱的需要而被添加进正文的，从而形成乐府诗中"声辞合写"的现象。《乐府诗集》卷十九《宋鼓吹饶歌》题解引《古今乐录》说"凡古乐录，皆大字是辞，细字是声，声辞合写，故致然尔。"③ 这就是说，在最初歌辞记录时，乐工可能同时把表义的文字和表声的文字同时记录下来了，这在当时是有所区别的，但在以后的流传中，二者变得混淆不清，从而使得这些乐府诗难以解读。

前人对乐府诗中"声辞合写"现象的研究有：孙楷第《〈宋书乐志今鼓吹饶歌词〉考》、《〈宋书乐志铎舞歌诗〉二篇考》。④ 对前述声辞杂写、不可通读的古代曲辞进行了考释，揭示了这些曲辞的本来面目以及其不可通读的原因。杨公骥《汉〈巾舞歌辞〉句读及研究》⑤ 对《巾舞歌辞》进行了校点。校本证实，《巾舞歌辞》是由唱词、（包括主要唱词、复唱及衬字）角色标识字和指示舞蹈动作等的科范字组成的戏剧科仪本。姚小鸥的《〈公莫巾舞歌行〉考》⑥ 《〈汉鼓吹饶歌十八曲〉的文本类型与解读方法》⑦《关于刘宋"今鼓吹饶歌"〈上邪曲〉的研究》⑧ 等一系列文章通过

① 赵敏俐：《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》，《文学评论》2005 年第 5 期。
② 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十六，中华书局，1979，第 376 页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷十九，中华书局，1979，第 285 页。
④ 见孙楷第《沧州集》，中华书局，1965。
⑤ 杨公骥：《汉〈巾舞歌辞〉句读及研究》，刊《光明日报》1950 年 7 月 19 日。
⑥ 姚小鸥：《〈公莫巾舞歌行〉考》，《历史研究》1998 年第 6 期。
⑦ 姚小鸥：《〈汉鼓吹饶歌十八曲〉的文本类型与解读方法》，《复旦学报》2005 年第 1 期。
⑧ 姚小鸥：《关于刘宋"今鼓吹饶歌"〈上邪曲〉的研究》，《北方论丛》2005 年第 1 期。

对《巾舞歌》（《公莫舞》）、《石留》、《朱鹭》、《远如期》、《上邪曲》等乐府诗的解读总结和验证了孙楷第、杨公骥等解读汉魏六朝乐府曲唱文本的基本方法。可见，人们逐渐重视从乐府诗音乐表演性的角度来考释乐府诗语辞意义，这对正确解释乐府诗中“声辞合写”现象和有效的文本解读有着重大的意义。

从以上对乐府诗中标识结构的音乐术语以及套语、声辞现象的认识中，我们发现人们要么偏向于诗歌的语言结构，要么偏向于曲调的音乐结构，而未能把二者联系起来思考。正因为如此，对于乐府诗体式结构中存在的语言现象未能从音乐曲调结构的角度作出合理的解释。如乐府诗中经常出现乐辞前后文意不相属的情况。逯钦立认为乐府古辞多拼合各章而成一曲，曹魏乐章颇有其例，然杂凑之曲，最早见于汉《郊祀歌》十九章中，其重音律而不问文义必出时伶工之手。[①] 又，余冠英《乐府歌辞的“拼凑”与“分割”》一文专门讨论乐府歌辞的拼凑和分割现象。他指出乐府诗的拼凑方式有八类：（1）本为两辞合为一章，比如汉郊祀歌“天马”，乃由“太乙况”和“天马徕”二首合成；（2）并合两篇联以短章，比如相和歌辞瑟调曲《饮马长城窟行》古辞中，“青青河边草”八句和“客从远方来”八句各为一首，其义两无所属；（3）一篇之中插入他篇，比如《宋书·乐志》所载相和瑟调“艳歌何尝行”，《玉台新咏》作“双白鹄”，辞稍不同，两篇都当有改动之处；（4）其他有分割甲辞入乙辞者；（5）有节取他篇入本辞者；（6）有联合数篇各有删节者；（7）有以甲辞尾声为乙辞起兴者；（8）有套语之运用者。[②] 那么，乐府诗中所谓“拼凑与分割”现象产生的原因与乐府诗所从属的曲调音乐结构之间有没有关系？李济阻《乐府音乐中的“解”与歌辞中的“拼凑分割”》[③] 即试图从乐府音乐中“解”的使用来说明这一现象。这是一个很好的思路。但笔者认为所谓乐府诗的拼凑、分割并不仅仅局限于“解”。实际上，“趋”“艳”“和送”声等音乐形式同样能造成乐府诗中可以自由组合的音乐单元结构。同时，这些音乐术语表明乐府歌诗不是徒歌，其表演是由乐队、歌者、舞者等多人参与的演艺活动。通过了解这些音乐形式对于分析乐府诗

① 逯钦立：《汉魏六朝文学论集》，陕西人民出版社，1984，第91～95页。

② 余冠英：《古代文学杂论》，中华书局，1987，第148～157页。

③ 李济阻：《乐府音乐中的“解”与歌辞中的“拼凑分割”》，《天水师范学院学报》1985年第1期。

体式，比如套语、声辞合写等从本质上来说从属于音乐表演的语言现象都有着重要的意义。

总之，从目前的研究来看，对于以上有关乐府诗体式结构中出现的语言现象仍然有待于结合大量乐府诗文本系统地归纳总结其内部规律，并从音乐体系的角度探索其生成机制，从而重新评判其艺术价值。

（三）乐府诗的句度研究

长期以来，在乐府诗研究中人们对其句数、字数的认识主要在于比较与诗的句法。乐府诗与各种诗体似乎都有着联系。如胡应麟《诗薮·内编》卷一云：

> 世以乐府为诗之一体，余历考汉魏六朝唐人诗，有三言、四言、五言、六言、七言、杂言、近体、排律、绝句，乐府皆备有之。《练时日》、《雷震震》等篇，五言也；《乌生》、《雁门》等篇，杂言也；《妾薄命》等篇，六言也；《燕歌行》等篇，七言也；《紫骝》、《枯鱼》等篇，五言绝也；皆汉魏作也。《挟瑟歌》等篇。五言绝也；《折杨柳》、《梅花落》等篇，五言律也；皆齐梁人作也。虞世南《从军行》、耿湋《出塞曲》，五言排律也；沈佺期"卢家少妇"、王摩诘"居延城外"，七言律也；皆唐人所作。五言长篇则《孔雀东南飞》，七言长篇则《木兰歌》。是乐府于诸体无不备有也。①

这段话谈到了乐府诗体随时代而演变发展，汉魏作品由四言体发展到以五言为主，并有六言、七言、杂言等，齐梁以来出现五言绝句和五言排律，唐代以后有五言排律和七言律。由于乐府诗的字数和句数由简趋繁的发展过程在某种程度上同于诗歌其他体类，在诗体研究中，人们往往认为乐府诗是各类诗体的起源。如萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》明确指出："世多谓乐府为诗之一体，实则一切诗体皆由乐府生也。汉乐府多杂言及五言，四言甚少，至六言七言，则更绝无其作。魏则诸体毕备，吾国千年来之诗歌，虽古近不同，律绝或异，要其大体，盖莫不导源于此时矣。"②王运熙《七言诗形式的发展和完成》从诗体角度在汉魏晋南北朝乐府作品

① 胡应麟：《诗薮·内编》卷一，上海古籍出版社，1958，第12～13页。
② 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第126页。

中寻找七言诗起源的轨迹。[①] 这些研究仅仅从诗学角度看到了诗歌表面形式上的相同相近之处。重在主文，不兼主声。实际上，乐府诗调名既繁，章法亦多变化。其“句度短长之数”虽与古代诗歌体裁发展有相同之处，但仍然存在本质的区别。

人们开始从辞乐关系、演艺形式的角度研讨诗歌句度的发展和演变，相关成果有，任半塘的《唐声诗》从“辞、乐、歌、舞”四个方面研究唐及五代的五言、六言、七言等齐言歌辞。他认为歌辞的体式是由音乐和表演方式决定的。他指出唐代燕乐歌辞并非一字一声，也非一句一拍。以破除关于长短句词是由近体诗演变而来的传统谬说。[②] 葛晓音《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》、[③]《关于古乐谱解读的若干问题》[④] 等文章，在中日学者关于词乐关系和古谱译解研究的基础上，结合保存在日本的雅乐和唐代乐谱等资料，对唐代齐言曲辞和杂言曲辞与乐调的关系进行了探讨。齐言和杂言曲辞的音乐根源、同调异体的成因这三大问题上提出自己的见解。崔炼农《相和唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究之一》[⑤]、《歌弦唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究之二》[⑥] 等文章则重点探讨乐府唱奏方式对辞乐关系的影响。探讨歌辞通过不同的唱奏方式与不同曲式配合的文献依据，从而揭示出歌辞章句格式与音乐表演程序之间某种程度上的对应关系。以上这些研究为我们重新思考乐府诗句数、字数问题提供了新的思路。在乐府诗句度研究中，乐府诗具体的节奏形式与音乐曲调之间的关系则还有待学者细致的研究。

（四）乐府诗的声律研究

乐府诗的声律研究主要关注的是永明声律论提出来以后，文人在乐府音乐歌诗创作中对声律理论的实践情况。从齐梁到初唐，唐代近体诗格律逐渐形成。胡应麟《诗薮·内篇》卷四：

---

① 见王运熙《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996。

② 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，1982。

③ 葛晓音：《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》，《社会科学战线》1994 年第 4 期。

④ 葛晓音：《关于古乐谱解读的若干问题》，《燕京学报》新 5 期，北京大学出版社，1998。

⑤ 崔炼农：《相和唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究之一》，《西南民族大学学报》2004 年第 1 期。

⑥ 崔炼农：《歌弦唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究之二》，《西南民族大学学报》2004 年第 3 期。

> 五言律体，兆自梁陈。唐初四子，靡缛相矜，时或拗涩，未堪正始。神龙以还，卓然成调。沈宋苏李，合轨于前；王孟高岑，并驰于后，新制迭出，古体攸分，实词章改变之大机，气运推迁之一会。①

可见，从永明到初唐，诗歌发展的趋势是声律化的程度越来越高。以往人们在分析唐代律体诗声律理论的主要构成因素时，主要关注的是永明声律说。在声律理论上，人们一般认为声律体制的建立是诗乐分离的结果。如渊实《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》②、朱光潜的《中国诗何以走上律的路》③、郭绍虞的《永明声病说》、《从永明体到律体》、《声律说考辨》④ 等文章都认为诗律与音律是相分离的。在乐府诗研究中，杨生枝《乐府诗史》虽认识到“音乐的发展孕育着声律的形成”，但依然认为“声律却是在脱离开音乐的条件下产生和最后形成的”⑤。从常理来讲，声律理论的确定必然伴随着理论的实践才能得以最终完成。以上所列举的研究论文并对近体诗形成过程中声律理论在诗歌作品，尤其是入乐歌诗作品中的实践情况有所忽视。

实际上，促使永明新体诗到唐代近体诗演变的因素很多，在声律理论的实践过程中，我们并没有理由排除入乐歌唱对诗歌声律体式的影响。从永明到初唐之间乐府诗的可歌性以及这些诗歌的格律化趋势及其进程表明律体的形成与音乐有着不容忽视的关系。如胡应麟《诗薮·内编》卷一论“乐府体”的流变时，即指出声律和对偶促成了乐府体的演变：

> 乐府之体，古今凡三变：汉魏古辞，一变也；唐人绝句，一变也；宋元词曲，一变也；六朝声偶，变唐之渐乎？五季诗馀，变宋之渐乎？⑥

乐府诗发展到六朝体制为之大变：体式短小，有“绝句”之称，讲求四声协律、对偶精确。不仅如此，这一时期民间的流行音乐对文人乐府诗

---

① 胡应麟：《诗薮·内篇》卷四，上海古籍出版社，1958，第58页。
② 渊实：《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》，《新民丛报》，1906年77号。
③ 见《朱光潜美学文集》卷二，上海文艺出版社，1982。
④ 见《照隅室古典文学论集》，上海古籍出版社，1983。
⑤ 杨生枝：《乐府诗史》，青海人民出版社，1985，第322页。
⑥ 胡应麟：《诗薮·内篇》卷一，第14页。

创作产生了深刻的影响，如葛晓音指出："南北朝乐府民歌创造了抒情小诗的新体裁，成为五七言绝句的源头。齐代诗人谢朓的新体诗就是学习南朝乐府民歌的产物。……到了盛唐，乐府绝句发展成为最有特色的诗歌形式，李白学习清商小乐府尤有独到的成就。"[①] 她在《论初盛唐绝句的发展——兼论绝句的起源和形成》一文中进一步谈到乐府诗律化的问题，认为单纯从声律来看，南朝清商乐府也是古绝，只是部分乐府与非乐府的律化都是从永明体开始的，与五言八句体的律化是同步的。[②] 在此基础上，吴相洲师《永明体与音乐关系研究》通过对《子夜歌》《子夜四时歌》《懊侬歌》《读曲歌》《石城乐》《乌夜啼》《估客乐》《杨叛儿》《西乌夜飞》等226首作品四声情况的具体考察，发现其中除了犯平头的比例略高以外，70%～80%的歌词是能够避免上尾、蜂腰、鹤膝三种声病的。这说明，在晋宋齐流行的吴声和西曲当中人们已经注意到了字声的运用。吴先生进一步指出永明以来的新体诗的写作与乐府诗的创作相关："齐梁以来，那些热衷于新体诗写作的人都有大量的乐府诗的创作。而且这些乐府诗除了那些郊庙歌词以外，基本上是采取五言的形式，五言八句是其中最主要的一种形式。这一现象表明，新体诗的形式与乐府诗有着某种特殊的关联：即永明诸家新体诗是在歌词写作中完成的，有相当数量的新体诗本身就是歌词。虽然这些歌词未必都入乐歌唱，但绝大部分是入乐歌唱的，且是广泛流行的。"[③]

以上两位研究者分别从理论和实践两个方面说明了诗人从乐府歌词里得来的声调与训练，应用到新体诗创作中去进而形成了唐代近体诗的声律规范，这种声律规范的形成无疑与音乐有着密切关系，同样的道理，文人在乐府诗创作中自觉运用声律规范并不是诗乐分离的结果。就目前乐府诗声律研究而言，吴先生对于永明体产生之后文人乐府诗的入乐情况以及格律化的趋势没有作清晰的描述和具体的分析。所以对于六朝新体乐府诗向唐代近体诗的演变过程中声律理论的实践情况仍然存在着诸多问题，如永明体声律论在哪些方面影响了唐代近体诗的声律规范，声律理论在歌辞写作中的实践中又做出了怎样的调整，这样的调整与入乐歌唱之间的关系如何等，这些问题有待进一步的研究。

---

① 葛晓音：《八代诗史》，陕西人民出版社，1989，第182页。

② 见葛晓音《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998。

③ 吴相洲：《永明体与音乐关系研究》，北京大学出版社，2006，第85页。

三

总而言之，前人的研究成果对我们重新思考乐府诗的艺术特点和生成机制都有一定启发作用，但在系统论述和具体问题的研究上仍然存在很大的研究空间。我们需要超越诗学体系的自足型、封闭型的观照，从更广阔的音乐文学视域中研究乐府诗。

21世纪以来初盛唐乐府诗研究综述（2000～2015）

张　聪（石家庄，河北师范大学文学院，050016）

作者简介：张聪，1992年生，河北辛集人，现为河北师范大学中国古代文学专业硕士研究生。

唐代是乐府学研究领域的重镇。初盛唐乐府诗研究又在唐代乐府学研究中占有重要地位。自2000年至2015年这十余年间，初盛唐乐府诗研究取得了巨大成绩。据笔者不完全统计，这期间关于初盛唐乐府诗的研究专著有吴相洲主持的《乐府诗断代研究》丛书等15部；论文600余篇，其中硕博论文30余篇。在这些研究论著中，乐府学研究的领域不断扩展，研究观念越来越开放和自觉，研究方法也越来越多元。

据此，本文在现代乐府学学术视野下，分为音乐、制度、文学与作家作品四个方面对21世纪以来初盛唐乐府诗的研究做一简单分析。

一　音乐与乐府诗

唐代音乐与初盛唐乐府诗关系密切。音乐研究是现代乐府学视野下新引入的研究理念。音乐研究的加入，使乐府诗研究不再局限于纯文本研究，而是作为乐舞歌辞来研究，有效的还原了乐府诗的原生态环境。新世纪以来，这方面研究比较活跃，与初盛唐相关的音乐类研究论文有百余篇之多。

初盛唐音乐研究。柏红秀博士论文《唐代宫廷音乐文艺研究》（扬州大学2004年博士论文）对唐代的乐种研究较为细致，包括雅乐、清乐、

燕乐、四方乐、散乐等，还对表演技艺，包括歌舞器乐、大曲、唐戏弄、幻术与杂技进行了考察。张开的《初唐乐府诗研究》（首都师范大学 2007 年博士论文）简要介绍了初唐燕乐、雅乐及清乐的表演情况，同时对宫廷音乐中清乐与“十部乐”“二部乐”的从属关系，“二部乐”产生的大体时间，张文收所作“燕乐”与乐府诗关系进行了简要的探讨。文艳蓉的《唐代教坊四部考》（《乐府学》第六辑，2010）通过分析宋代教坊四部以及相关文献，推断出唐代教坊四部：胡部、清乐部、龟兹部和鼓架部，着重分析了胡部。在某一乐种的研究中，袁绣柏的《论唐法曲与法乐之异》（《社会科学辑刊》2005 年第 3 期）从起源、地位、功用与含义四个方面分析了二者的差异；其《论唐代法曲的历史演变》（《理论界》2007 年第 8 期）进一步分析了法曲和清乐的关系以及法曲在唐代的发展变化，从初唐开始受到重视，至盛唐进入繁荣期。曾智安的《清乐不亡于开元、天宝补证》（《山西大学学报》2007 年第 1 期）以新材料论证了清乐在唐代宗、宪宗乃至文宗时期的宫廷中仍然得以表演的事实。

初盛唐乐府诗的音乐特点。吴相洲的《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》（《社会科学战线》2002 年第 5 期）提出新论，值得重视。该文认为并非唐代所有的旧题乐府都是拟作，至少还存在三种其他情况：旧题曲调一直流传，作旧题以入乐；旧题曲调被改造，作旧题以入乐；旧题曲调已经消失，作旧题以入新兴曲调。曾智安的《清商曲辞研究》（北京大学出版社，2009）认为，初唐宫廷诗人的清商新辞创作，既表现出了对南朝旧乐风格的顺应，也表现出了对清商旧辞风貌的顺应。木斋、侯海荣二人的《论初唐乐府诗的去音乐化现象》（《学术交流》2011 年第 11 期）认为，乐府诗在初唐时期的变化，主要是去声乐化，而七言歌行体正是这种去声乐化的表现。此外，韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》（北京大学出版社，2009）和向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》（北京大学出版社，2009）分别对唐代的鼓吹横吹曲辞以及杂曲歌谣进行了研究。

曲调的流传是初盛唐乐府诗音乐研究的热门，有助于更好地了解乐府曲调的音乐内涵和传播情况。沈冬《唐代乐舞新论》（北京大学出版社，2004）一书考察了乐部的界定与发展、乐部制度的形成，之后对《破阵乐》《杨柳枝》等曲调做考证。柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》对泼寒胡戏、《破阵乐》、《霓裳羽衣曲》等曲调作了源流考证。丛铁军的《读〈史稿〉评〈乐府杂录〉之“胡部”——暨论唐康昆仑翻入琵琶是何曲》

（《中国音乐学》2005 年第 4 期）通过分析康昆仑的演奏时间及年龄，得出康昆仑翻入琵琶的是《广平太》，而不是《凉州》。王颜玲《论唐代大曲〈陆州〉、〈凉州〉》（《乐府学》第四辑，2009）通过解读新旧唐书史料，推断出《凉州》应是郭知运为陇右节度使时采集凉州一带当地音乐进献而来。王翰和孟浩然的四首《凉州词》，也可入乐。梁海燕的《舞曲歌辞研究》（北京大学出版社，2009）第五章“唐代著名舞曲杂考”对《垂手舞》《绿腰舞》《柘枝舞》《剑器》做了考证。韩宁《乐府曲调的流传与初唐诗风之演变》（《沈阳师范大学学报》2010 年第 4 期）考察了《王昭君》《巫山高》《从军行》几个曲调。其《初唐乐府诗研究》（社会科学文献出版社，2013）第二章对《回波乐》《白头吟》与《浑脱舞》曲调流传做了考证。周韬《唐教坊俗乐二十八调与白石歌曲旁谱宫调关系考论》（《安徽师范大学学报》2015 年第 2 期）比较了姜夔与唐代教坊俗乐二十八调的关系。

此外，柏红秀《论宴乐之风与中晚唐宫廷音乐的发展》（《乐府学》第三辑，2008）认为，初唐及盛唐前期宴乐之风比较活跃，但此时民间宴乐较少。到盛唐后期，由于玄宗的倡导，宴乐之风全面兴盛，但这种状况很快被安史之乱打断。王立增《从诗歌音乐传播的角度解析“旗亭画壁”》（《徐州师范大学学报》2011 年第 4 期）认为，“旗亭画壁”反映了乐人与文人之间的关系进一步贴近，诗乐之间相互影响。

二　制度与乐府诗

乐府诗作为一种乐舞表演艺术，与朝廷的乐府机构与制度息息相关，二者对其音乐环境有直接影响。

乐府制度方面的论文集中于对朝廷音乐部门和乐工身份的考证上。柏红秀博士论文《唐代宫廷音乐文艺研究》是很有代表性的一篇，该文除了对太常寺、梨园、教坊的历史沿革、机构设置、音乐功能做考察，还进一步考察了三个机构中乐人的身份以及生活状态。左汉林的《唐代乐府制度与歌诗研究》（商务印书馆，2010）一书是在其博士论文《唐代乐府制度研究》（首都师范大学 2005 年博士论文）基础上修订而成的。该书分别对太常寺、梨园、教坊的乐官乐工与音乐做了考察，揭示了乐府制度与唐代歌诗和诗歌之间的复杂关系。张伟的《唐代太常礼乐制度研究》（河南师

范大学 2014 年硕士论文）分析了太常寺的机构构成、运作机制、人员编制、乐部制度以及和梨园教坊之间的关系，认为太常寺处于礼乐的核心地位。赵维平的《宋教坊的形成、内容及与唐教坊的关系考》（《音乐艺术》2014 年第 2 期）就唐宋教坊的传承关系做了考察分析。柏红秀《乐人身份与江南逢李龟年作者之争》（《江海学刊》2014 年第 6 期）考证认为李龟年是市井乐人，不是梨园乐工。黎国韬的《历代教坊制度沿革考——兼论其对戏剧之影响》（《文学遗产》2015 年第 1 期）认为“教坊”最早出现在初唐武德年间，是皇宫内廷的一个乐舞机构。则天朝在制度、职能上的改动应不大。至唐玄宗时期，教坊规模扩大，并由教习雅乐转变为典司散乐、俗乐。

此外，郊庙祭祀是乐府制度的重要组成部分，对郊庙歌辞的产生和发展有巨大影响。张树国《汉—唐国家祭祀形态与郊庙歌辞研究》（人民出版社，2013 年）一书从郊祀、宗庙两个方面论述国家的祭祀，及其对郊庙歌辞的诗学观念、艺术等方面的影响。唐代宗庙雅歌的撰作与唐代宗庙制度的完善是相伴随的关系。

三　乐府诗的文学研究

21 世纪以来，初盛唐乐府诗文学研究取得可喜的成就，在深度和广度上都有突破。除了初盛唐乐府诗的专门研究，也有部分论文从整个唐代出发做宏观研究。

毛梅清、尚永亮的《唐五代乐府诗创作情形之定量分析》（《社会科学辑刊》2011 年第 6 期）率先采用定量分析的方法分析唐五代乐府的创作情形及在各个时段的分布，得出结论：中唐是繁盛期，初、盛、晚唐为次繁盛期，五代为低潮期。其后，作者进一步分析得出初盛唐主要流行的是旧题乐府。钱志熙的《唐人乐府学述要》（《中国社会科学》2013 年第 8 期）认为，初唐乐府诗受南朝写景咏物之风的影响，失去了汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的传统，尤其是赋题乐府的出现，更使乐府诗变成一种写景咏物的近体诗。在乐府观念上，王辉斌《论唐代诗人的乐府观》（《吉林师范大学学报》2013 年第 2 期）着重分析了卢照邻、韩愈、元稹、皮日休四人的乐府观，其中，主张以“古体写新题”是卢照邻乐府观的核心。

乐府诗诗体辨析。王立增《为唐代乐府诗正名——唐代乐府诗中几个

相关概念的解析》（《中国韵文学刊》2005 年第 4 期）认为唐人拟写唐前旧题的乐府诗即为“旧题乐府诗”，唐人自制题目的为“新题乐府诗”。乐府是“诗之一体”，而歌行却是独立文体。其《略论唐代乐府诗体》（《辽宁师范大学学报》2008 年第 2 期）进一步分析了乐府诗体与歌辞、徒诗的区别。其《唐代“乐府体”诗的体性界定》（《河北师范大学学报》2009 年第 3 期）更细致的区别了乐府与徒诗。作者认为，唐代“乐府体”诗在体性界定上应是拟歌辞。其《文人拟写乐府诗失误述略》（《乐府学》第五辑，2010）从题目、地理与用事三方面指出了唐人在拟写乐府中的失误。吴相洲《乐府相关概念辨析》（《首都师范大学学报》2015 年第 2 期），对乐府、歌诗、歌行、词曲、民歌、音乐文学几个概念的关系均进行了细致的辨别，带有归纳与提升的性质，更加明确区分了乐府诗与其他文体的关系。

初盛唐乐府诗发展沿革。初盛唐乐府诗承袭了前代乐府诗是大多数学者所认同的，但承袭的来源和创新之处略有争议。王立增《唐代乐府诗研究》（扬州大学 2004 年博士论文）认为初盛唐是旧题乐府从承袭走向高潮时期。这些文人乐府诗绝大多数不入乐，写作方式是模仿，源头在于民间流传的歌辞。其《初唐乐府诗论略》（《阜阳师范学院学报》2006 年第 2 期）认为初唐乐府诗承袭陈隋余绪，边塞题材的刚健风格、形式上出现的律化和歌行化是其创新方面。陈瑞娟《继取汉魏，变革古风——初盛唐乐府诗论》（《内蒙古农业大学学报》2007 年第 4 期）认为初盛唐乐府诗从语言特点、叙事手法、表现手法上都对汉魏乐府有所继承。张开《初唐乐府诗研究》分太宗朝乐府诗与高宗武后朝乐府诗两个断代进行研究。太宗朝乐府诗因袭的成分居多，高宗武后朝的乐府诗呈现出新变的特点。

初盛唐乐府诗分类。在乐府诗音乐分类上，王立增《唐代鼓吹乐大横吹部用乐考》（《乐府学》第一辑，2006）指出，《新唐书・仪卫志》记载的唐代鼓吹乐大横吹部是错误的，真正的大横吹部所用乐曲见载于陈旸《乐书》中所引的《店乐图》。其《论初盛唐文人对清商曲题目的拟写》（《南昌大学学报》2008 年第 4 期）认为，初盛唐对清商曲题目的拟写具有明显阶段性特征，初唐拟写极少，到盛唐掀起了清商曲题目拟写的高潮。雷乔英《论初盛唐燕飨歌辞与盛唐之音的关系》（《文艺评论》2011 年第 2 期）认为初盛唐燕飨歌辞具有弱化仪式、丰富内容、体式变新、风格自由等特点，与其他郊庙歌辞区分度较大。其另一篇论文《论盛唐郊庙

歌辞》（《乐府学》第九辑，2014 年）对唐代郊庙歌辞作了分段统计，提出盛唐时的郊庙歌辞是其创作高峰期，从数量和类目上都占优势。此外，较之新题乐府，初盛唐乐府诗研究主要集中于旧题乐府研究。王立增《论盛唐时期旧题乐府诗创作的繁荣》（《宜宾学院学报》2008 年第 2 期）认为在盛唐时，诗人们一边恢复乐府本意，一边结合个人与时代进行个性化创作，从而使旧题乐府再度繁荣。在形式上，乐府诗不断向徒诗靠拢。周玉红《初盛唐古题乐府兴盛探析》（《南都学坛》2010 年第 2 期）则以“初唐四杰”、王维等为个例论述这一问题。

初盛唐乐府诗对其他体裁的影响。由于初盛唐乐府诗具有入乐化的特点且传播广泛，对律诗、词都有影响。吴相洲的《论初唐近体诗律的形成与歌诗入乐的关系》（《首都师范大学学报》2000 年第 2 期）认为，初唐人在永明体基础上对近体诗律的完善，正好适应了入乐传唱的要求，从而使近体成为唐代歌诗的最基本形式。吴相洲的《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》（北京大学出版社，2004）探讨了初唐人对近体诗律的探索与歌诗传唱的关系以及盛唐诗的繁荣与歌诗传唱的关系。周仕慧《论乐府歌诗创作在近体诗形成过程中的作用》（《名作欣赏》2012 年第 1 期）认为，乐府歌诗格律化对近体诗意义重大。在乐府诗对词的影响方面，谈莉《唐乐府诗声律的发展和诗乐关系的转型》（《甘肃社会科学》2015 年第 4 期）认为词体确立的过程即乐府演变的进程，唐代乐府诗总体上有着明显的格律化倾向。

此外，王立增《汉唐乐府诗题目的创制》（《上饶师范学院学报》2007 年第 1 期）认为唐乐府制题多仿照汉乐府或加以歌辞性题目。其《汉唐乐府诗中歌辞性题目的诗体意义——以“歌”体诗为中心》（《乐府学》第四辑，2009）进一步认为，初唐乐府中以“歌”名篇的多是骚体短歌，作者还着重分析了在盛唐送别“歌”诗。

四　作家作品研究

初唐乐府诗作家研究论文较少，对象较为分散。其中韩宁《初唐乐府诗研究》对初唐作家研究较为全面。该书第四章分别考察了唐太宗、虞世南、李百药、“初唐四杰”、沈宋、乔知之、刘希夷、张若虚的乐府诗创作特点。其中，关于“初唐四杰”的长篇乐府用力最多，也较有新意。张开

《从卢照邻〈乐府杂诗序〉看高宗武后朝乐府诗创作及与唐诗发展的关系》（《社会科学辑刊》2008 年第 2 期）认为卢照邻《乐府杂诗序》中的理论观点与乐府诗的传承与创作关系密切。李宝玲的《武则天郊庙歌辞的政治观察》（乐府与歌诗国际学术研讨会，2009）分析了武则天借五组郊庙歌辞，阐发符瑞之征，为她日后的帝业铺路的政治目的。韩宁《刘希夷〈代悲白头翁〉非乐府〈白头吟〉辨》（《内蒙古民族大学学报》2010 年第 4 期）从本事、风格两方面论证刘希夷《代悲白头翁》非乐府《白头吟》。

盛唐作家研究一直是乐府诗研究的热门，21 世纪以来的作家研究尤其呈现出集中于名家名篇的特点，出现了王维、李白、杜甫等热门作家，《蜀道难》、“三吏三别”等热门作品。单个作家乐府诗研究的论文有 250 余篇。

1. 王维乐府诗研究。

在王维乐府诗的体式分析上，王辉斌的《论王维的乐府诗》（《山西大学学报》2005 年第 5 期）从旧题乐府与新题乐府、古体乐府与近体乐府两种分类角度对王维的乐府诗做了总体观照。梁海燕《王维乐府诗的重新认定》（《乐府学》第八辑，2013）对王维新旧题乐府做了数量分析，新题乐府居多。在王维乐府诗的音乐特点上，王志清《王维“歌诗化”自觉之考论》（《吉首大学学报》2008 年第 6 期）认为王维乐府诗的“歌诗化”程度很高。吴相洲《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》（《文学遗产》2011 第 6 期）推陈出新，从文献与音乐的全新角度，讨论了王维歌诗是否被朝廷音乐机构集中采录、《乐府诗集》与《王维集》所收乐府差异等问题，同时描述了王维乐府诗的创调、表演、流变、创作等情况。该文是近年王维乐府诗研究中角度较为新颖，价值较为突出的一篇。柏红秀《论音乐文化与盛唐王维的接受》（《江苏社会科学》2013 年第 1 期）认为王维与盛唐音乐文化十分契合，他有杰出的音乐才华，并与上流社会交往密切，这使他的诗广为传唱。张奇峰《王维近代曲辞的主题特色及入乐后的文本变化》（《乐府学》第十辑，2014）认为，王维收录于《乐府诗集·近代曲辞》中的诗歌主要有宴饮游乐主题、边塞闺怨主题、送别主题几类，这些主题符合了乐工选诗的情况。其中，宴饮游乐诗入乐后文本发生了较大变化。

关于王维单篇作品的研究，主要集中于《送元二使安西》一篇上。在《送元二使安西》的演唱方面，刘刚的《关于〈阳关三叠〉的“三叠”演

唱形式》(《乐府学》第五辑,2010)重新拟定了“三叠”的演唱形式。游素凰《王维〈送元二使安西〉歌乐传唱探讨》(《乐府学》第九辑,2014)分析了“叠”的吟唱方式,又考察了《渭城曲》的入歌及改为近代歌乐后的变化。在写作手法和诗文解读上,钟振振《说王维〈少年行〉“出身仕汉羽林郎”》(《名作欣赏》2006年第11期)较具代表性,该文重新解读了“孰知不向边庭苦,纵死犹闻侠骨香”二句。另外还有王志清《王维友情诗的“遥想”写法——从〈送元二使安西〉说起》(《名作欣赏》2008年第9期)和骆正显《王维〈送元二使安西〉新解》(《苏州大学学报》2009年第6期)。

2. 李白乐府诗研究。

王立增的《李白乐府诗研究综述》(《云南艺术学院学报》2003年第2期)介绍了20世纪李白乐府诗研究成果。薛天纬的《李白的歌行》(《新疆师范大学学报》2005年第4期)将李白歌行分为“古题乐府”和“非乐府歌行”两部分,七言古题乐府具有抒情主人公形象鲜明和抒情、叙事与客观场景描写结合的特征。刘尊明《试论李白乐府诗与曲子词创作之关系》(《文学遗产》2007年第6期)认为李白乐府与曲子词的创作具有相通性,可以为李白部分词的真伪问题提供证据。吉文斌《李白乐辞述考》(凤凰出版社,2011)解析了李白乐府歌辞入乐途径及李白自由体歌辞的形体特征。李白乐府诗的艺术方面,何骐竹《李白乐府诗中的文学性》(花木兰文化出版,2011)一书将俄国形式主义、英美新批评与文学符号的理论相结合探究李白乐府诗,又分别从“视觉新鲜感”“多层意义”与“双轴结构”三个角度剖析李白乐府诗的文学性。此外还有张海沙、马茂军《论李白乐府诗的戏剧因素》(《中国文学研究》2004年第3期)、卢燕平《论李白乐府诗歌的娱情性》(《唐代文学研究》,2006)以及耿志坚《李白“乐府诗”押韵的音律之研究》(《乐府学》第九辑,2014)。

在影响李白乐府诗创作的因素上,汤明《文人拟作与民间创作的合与分——略论李白对乐府发展的贡献》(《唐都学刊》2000年第1期)认为李白使文人拟作与民间创作相结合,达到乐府创作高峰。吴相洲、张煜《从李白翰林供奉的身份看其新乐府诗创作》(中国李白研究——中国李白研究会学术研讨会,2005)独辟蹊径,认为李白新乐府的独特与其翰林供奉“专内命”“备顾问”的职能密切相关。雷乔英《李白乐府诗复变关系之再考察》(第二届乐府与歌诗国际学术研讨会论文,2009)从乐府文学

内部以及乐府礼乐文化传统考察了李白乐府诗的复变关系。向回《从本事的掌握和运用看李白“古乐府之学”》（《中国诗歌研究》第六辑，2009）认为李白在创作中会尽可能靠近与曲调名相符的史实传说，以之作为曲调本事。其《乐府诗本事研究》（北京大学出版社，2013）对此研究更加细致。钱志熙《论李白乐府诗的创作思想、体制与方法》（《文学遗产》2012年第3期）认为李白乐府诗创作的基本思想是对“乐流”的回复与对讽兴的追求。

李白具体作品的研究主要集中在李白乐府中的名篇上。吉文斌《李白古题乐府曲辞举隅——以〈长相思〉为例》（《重庆社会科学》2007年第8期）以李白三首《长相思》为例，从音乐曲辞方面探讨其对古题乐府曲辞范式的恢复、改造和创新。李健正《“清平调”与〈清平调〉》（《乐府学》第五辑，2009）分析了音乐理论中的“清平调”，并找到李龟年“清平调”的曲谱，为之配上了李白原词。此外，薛天纬《一回拈出一回新——重读李白〈将进酒〉》（《古典文学知识》2002年第1期）、谢思炜《李白与盛唐山水诗——〈蜀道难〉再解读》（《北京工业大学学报》2002年第4期）、钱志熙《李白〈清平调词〉新解——从“叶想衣裳花想容”说起》（《中国典籍与文化》2008年第4期）等对李白作品进行了文学批评解读。

3. 杜甫乐府诗研究。

于年湖的《杜甫新乐府诗的称谓艺术》（《杜甫研究学刊》2002年第4期）认为杜甫诗中人名、地名等称谓的能指和所指之间有较大差异，这是为了更隐晦的表达对君王或朝廷的不满。刘清华《杜甫新题乐府对古乐府的继承和创新》（《甘肃社会科学》2005年第2期）认为杜甫新题乐府沿用汉乐府即事名篇的方法，同时在创作手法、时空关系、表现手法上都别出新意。

“三吏”“三别”是杜甫乐府诗研究中的热门。迟乃鹏与张一平对《石壕吏》中“老翁”与“石壕吏”身份产生争议，如迟乃鹏《杜甫〈石壕吏〉中老翁和石壕吏》（《文学遗产》2003年第4期）和张一平《“杜甫〈石壕吏〉中老翁和石壕吏”辨讹》（《文学遗产》2004年第5期）。王辉斌《论杜甫“三吏”“三别”的诗体属性——兼及唐代新乐府的有关问题》（《杜甫研究学刊》2005年第3期）对一直以来认为杜甫“三吏”“三别”是新乐府的观点提出质疑，认为“三吏”“三别”不符合唐宋时期对新乐府的认识，实际上不是新乐府，而是一组五言古诗。此外还有马承五

《论杜甫"新题乐府"的艺术创新——以"三吏""三别"为中心》(《杜甫研究学刊》，2004 年第 1 期)、张京霞《〈无家别〉家园意蕴》(《杜甫研究学刊》2004 年第 1 期)、阳建雄《"〈石壕吏〉，老妇之应役"辨》(《中国文学研究》2005 年第 1 期)、陈建森《"对话"与"代言"："三吏""三别"的两种叙事形态》(《华南师范大学学报》2005 年第 3 期)。

杜甫其他作品方面，阮堂明《论杜甫新乐府诗的产生——以〈兵车行〉的探讨为中心》(《杜甫研究学刊》2004 年第 1 期)认为《兵车行》即事名篇，与杜甫其他的新题乐府相比特点突出。这是因为杜甫的新题创作时间跨度长，因而前后出现差异性。此外还有戴建华、陆精康《〈兵车行〉本事系年考》(《杜甫研究学刊》2003 年第 4 期)、张冬云《"君不见"、"君不闻"句式及杜甫〈兵车行〉的叙事方式》(《杜甫研究学刊》2005 年第 3 期)。其他作品研究还有陈桂华《情义交战下的征人故事——兼论杜甫〈前出塞〉九首的叙事特点》(《杜甫研究学刊》2000 年第 1 期)、张天健《杜甫前后出塞诗漫议》(《杜甫研究学刊》2001 年第 2 期)、杨经华《破灭的盛唐之梦——杜甫〈后出塞〉意蕴解析》(《时代文学》2009 年第 5 期)、曾亚兰《〈诗经·黍离〉与杜甫〈哀江头〉异代同调乐府说》(《杜甫研究学刊》2007 年第 1 期)、胡可先《唐诗经典名篇的多元解读——以杜甫〈丽人行〉为例》(《名作欣赏》2013 年第 19 期)。

4. "高岑"乐府诗研究。

关于高适乐府诗的讨论主要集中在他的《燕歌行》，基本都是在对作品进行批评赏析。主要论文有俞士玲《高适〈燕歌行〉"校尉羽书飞翰海，单于猎火照狼山"考释》(《杜甫研究学刊》2000 年第 1 期)、王立增《论高适〈燕歌行〉为模仿之作》(《渤海大学学报》2007 年第 2 期)、戴伟华《高适〈燕歌行〉新论》(《学术研究》2010 年第 12 期)、莫砺锋《高适〈燕歌行〉的主题》(《文史知识》2011 年第 5 期)、全彩宜《兴象有常 熔裁别异——高适〈燕歌行〉的艺术魅力新谈》(《名作欣赏》2011 年第 12 期)等。关于岑参乐府诗的研究集中在其边塞诗上。主要有黄晓东《论岑参边塞诗语言风格的个性》(《新疆师范大学学报》2005 年第 4 期)、佐虓《岑参边塞诗的艺术魅力》(《西北民族大学学报》2006 年第 2 期)、戴伟华《从两个传统中确认岑参边塞诗的写实特质》(《西北师大学报》2013 年第 2 期)亦是着眼于文学批评。此外有部分岑参与高适的综合研究，如于年湖《高适、岑参边塞诗语言风格成因之比较分析》(《商丘师范学院学

报》2003 第 3 期）、赵爱梅《慷慨激昂　豪放悲壮——高适、岑参边塞诗奏响盛唐之音》（《青海社会科学》2007 年第 3 期）等。

5. 王之涣、王昌龄乐府诗研究。

关于王之涣的乐府诗研究主要集中在《凉州词》。王胜明的《王之涣〈凉州词〉三题》（《文学遗产》2006 年第 3 期）探究了《凉州词》文本来源、后人的整理以及诗题的演变三个问题。此外论文还有孙绍振《解读王之涣的〈凉州词〉（《福建论坛》2006 年第 11 期）、汪靖洋《〈凉州词〉抒情主人公的有限视点与首句异文问题》（《江苏大学学报》2009 年第 4 期）、姚金璐、王斌《认知翻译视角下的王之涣〈凉州词〉三译本》（《安徽文学月刊》2015 年第 10 期）等。关于王昌龄乐府诗研究论文主要有魏明安、任菊君《王昌龄〈从军行〉小笺》（《文学遗产》2001 年第 6 期）、王立增《王昌龄的〈出塞〉是怎样写出来的》（《广西社会科学》2006 年第 3 期）、赵望秦《唐诗中的"龙城"与"卢龙"——从王昌龄〈出塞二首〉之一说起》（《陕西师范大学学报》2007 年第 5 期）、孙学堂、林宗正《"诗家夫子"的聚焦"魔镜"——王昌龄乐府七绝的叙事学观察》（《南开学报》2015 年第 1 期）等对此也有涉及。

此外，曾智安《清商曲辞研究》以储光羲为例论述了文人曲辞对清商曲辞体的突破，作者认为，储光羲将清商曲辞改造成了有兴寄的山水田园诗。雷乔英《论张九龄的乐府诗》（《乐府学》第六辑，2011 年）对张九龄乐府诗进行了辑录与考辨，并分析了其清绮神俊的风格。

6.《春江花月夜》研究。

关于《春江花月夜》的研究是近年的热门，相关论文 150 余篇。这些研究主要集中在《春江花月夜》的主题艺术、音乐特点、词句分析、诗歌理论、与《代悲白头吟》对比等几个方面。

传统角度。部分论文从传统角度出发，探讨《春江花月夜》的主题、思想与艺术。关于《春江花月夜》的主题，有生命意识、游子思妇、多重意蕴等不同说法。认为《春江花月夜》诗表现生命意识的有刘忠阳、刘勇强的《对〈春江花月夜〉的文本结构分析》（《石河子大学学报》2002 年第 4 期）、葛力力的《张若虚的〈春江花月夜〉与生命意识》（《名作欣赏》2012 年第 11 期）等。认为《春江花月夜》诗表现游子思妇主题的有万德敬的《借问白云何处去？——重读张若虚〈春江花月夜〉》（《名作欣赏》2010 年第 5 期）等。在《春江花月夜》的思想方面，其"天人合一"

的思想最为学者们关注，论文有栾英良、王新平《本体象征的辉煌极致——张若虚〈春江花月夜〉新析》（《通化师范学院学报》2001年第6期）、董连祥《张若虚〈春江花月夜〉欲究天人之际》（《赤峰学院学报》2003年第1期）、刘国祥《〈春江花月夜〉“天人合一”的艺术特色》（《广西师范学院学报》2005年第3期）。《春江花月夜》诗艺术上的研究有邹建军、赵令珍《〈春江花月夜〉的多重艺术结构》（《名作欣赏》2003年第2期）、孙绍振《从〈春江花月夜〉看意境之美》（《名作欣赏》2010年第22期）、廖美玉《春天之歌——张若虚〈春江花月夜〉的生成及其诗学意义》（《乐府学》第九辑，2014）。部分研究以《春江花月夜》辐射到整个初唐或唐代，论文有王渭清的《从〈春江花月夜〉看初唐文化精神》（《咸阳师范学院学报》2003年第5期）、付兴林的《论〈春江花月夜〉在初唐诗坛的开拓之功》（《延安大学学报》2005年第4期）、宋园园的《解读〈春江花月夜〉中唐诗的人文感悟》（《山西师大学报)》2008年第1期）。

音乐角度。不少论文将《春江花月夜》诗与器乐曲《春江花月夜》相联系，这也是近年《春江花月夜》研究的新角度与热点。韦玲玲的《唐诗〈春江花月夜〉与器乐曲〈春江花月夜〉的意境辩异》（《江苏石油化工学院学报》2002年第3期）认为，《春江花月夜》诗含蓄隽永，而曲则气势宏大。前者探讨人生哲理，后者描绘大好山河。梁惠敏《从〈春江花月夜〉的改编论诗乐合一现象》（《西南民族学院学报》2003年第5期）则认为《春江花月夜》诗乐相通，以此说明诗乐合一这一现象。周玉娟《古曲〈春江花月夜〉的旋律发展手法与同名诗歌句法的比较》（《黄冈师范学院学报》2006年第4期）认为古乐曲《春江花月夜》的旋律与《春江花月夜》诗的句法有异曲同工之妙。何江波《〈春江花月夜〉音乐形态研究》（《乐府学》第十一辑，2015）认为，《春江花月夜》有单曲演唱和联章演唱两种主要表演方式，歌辞为依声作诗。另外一些论文单论《春江花月夜》诗的音乐性。林石城《〈春江花月夜〉的演变》（《乐器》2002年第2期）考察了《春江花月夜》的曲调流传演变。曾智安《西曲舞曲与张若虚〈春江花月夜〉的曲辞结构》（《文学评论》2008年第5期）独辟蹊径，将《春江花月夜》的曲辞结构与西曲舞曲相联系，认为《春江花月夜》的曲辞结构受到了西曲舞曲的影响。

词句考证分析。创作地点考证上，何坦野《〈春江花月夜〉景地考释》

（《浙江经济高等专科学校学报》2000年第1期）认为此诗所描述的景地并非湖南，而是浙江钱塘江全景。李金坤的《张若虚〈春江花月夜〉作地蠡测》（《中国韵文学刊》2005年第4期）认为《春江花月夜》作于镇江北固山或焦山，而焦山的可能性更大。在文本内容考证上，主要还有王晓林《〈春江花月夜〉的双重诗眼探析》（《西南师范大学学报》2000年第1期）、李锦旺《张若虚〈春江花月夜〉"谁家"二句旧解辨证》（《浙江教育学院学报》2004年第1期）、饶自斌《辨明虚实　曲径寻幽——〈春江花月夜〉"鸿雁"句常解辨误》（《江汉大学学报》2006年第6期）、邓小军《释〈春江花月夜〉"捣衣砧上拂还来"——并释古诗赋中的"捣衣""捣练"和"浣纱"》（《广播电视大学学报》2013年第2期）、王世海《张若虚〈春江花月夜〉集评解说》（《中国韵文学刊》2015年第1期）。

《春江花月夜》诗的接受与影响。陈文忠《唐人青春之歌走向顶峰之路——〈春江花月夜〉1300年接受史考察》（《东方丛刊》2008年第1期）考察了《春江花月夜》1300年来的接受史。王栋梁、王刚《〈春江花月夜〉文学史价值新探——接受史视野下的阐释》（《中国海洋大学学报》2009年第1期）认为该诗在它诞生之后相当长的历史时期内并未受到认可，对文学史的发展产生的实际影响相当有限。此外还有萧晓阳《〈春江花月夜〉"孤篇横绝"说在诗学史上的意义》（《唐代文学研究》第十二辑，2006）、康怀远《孤篇横绝，竟为大家——张若虚〈春江花月夜〉的文学史价值》（《重庆三峡学院学报》2006年第1期）与李锦旺《〈春江花月夜〉被误解新探》（《阜阳师范学院学报》2015年第1期）。

此外，王文生的《从〈春江花月夜〉的解读论中西美学》（《文学遗产》2007年第2期）认为《春江花月夜》体现中国美学妙在含糊的特点，而不体现西方美学的"美在知识"。李永青《〈春江花月夜〉——天成的解构主义文本》（《名作欣赏》2008年第6期）则用西方解构主义的观点对《春江花月夜》进行了分析。将《春江花月夜》与《代悲白头吟》做比较的论文有白福才《旧瓶新酒　异曲同工——〈代悲白头吟〉与〈春江花月夜〉之比较评析》（《名作欣赏》2005年第2期）、林启柱《〈春江花月夜〉与〈代悲白头吟〉比较》（《当代文坛》2007年第5期）、王抚超《张若虚〈春江花月夜〉研究述评》（《绥化学院学报》2006年第4期）。

初盛唐乐府诗研究必然有文献研究，但文献研究较之其他方面相对薄弱，主要是从文献学角度对流传的乐府诗查漏补缺、订正汰择，通常作为

乐府诗研究专著中的一个章节出现。其成果主要集中于《乐府诗集》及两唐书《乐志》的研究，大部分是研究者整合资料后对初盛唐乐府诗作的补辑与订正。张开《初唐乐府诗研究》对《文苑英华》《全唐诗》《全唐文》《唐文粹》等总集，《唐人选唐诗》等选集和诗人的别集中未收录于《乐府诗集》的乐府诗进行了补辑。韩宁《初唐乐府诗研究》第一章在《乐府诗集》和《全唐诗》所收录的初唐乐府诗之外，从《旧唐书》《隋唐嘉话》《大唐新语》《朝野佥载》和《本事诗》中进行补录，并对所补录诗歌进行了考辨。除了以上的初唐乐府诗研究专著，吴相洲主编的“乐府学分类研究丛书”中有部分对唐代乐府诗做了补辑订正。袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》对《乐府诗集·近代曲辞》中误收、未收的曲辞做了订正、补辑。曾智安《清商曲辞研究》考察了《乐府诗集》对唐代清商曲辞的汰择。张煜《新乐府辞研究》（北京大学出版社，2009）辑补《乐府诗集》中未收的唐代新乐府。此外，朱我芯《郭茂倩〈乐府诗集〉关于唐乐府分类之商榷》（《北京大学学报》国内访问学者、进修教师论文专刊，2002）对唐乐府作了新的分类，分为古题乐府，一般新题乐府和新乐府，大多数初盛唐乐府诗被划分为前两类。

吴相洲在《关于构建乐府学的思考》（《北京大学学报》2006 年第 3 期）中提出了乐府学的三个层面（文献、音乐、文学）和五个要素（题名、曲调、本事、体式、风格）的基本工作路径和方法。21 世纪以来，初盛唐乐府诗研究成果呈现出三方面特点。一是研究理念的转变。对乐府诗的研究不再局限于文学与历史的研究，而是扩展到音乐、制度等多方面。二是研究视野更加开阔，研究不断细化、深化，研究方法多样化。20 世纪乐府诗研究主要集中于作家作品研究，21 世纪以来，作家作品研究在不断深入的同时，宏观性的综合研究明显增多。同时，乐府诗研究的切入角度更多样，运用古代文艺理论或中西方文艺理论对比的方法研究乐府诗的学者越来越多。三是名家名篇热度不减。21 世纪的初盛唐乐府诗研究中，名家名篇的研究更加集中，王维、李白、杜甫等成为研究热点，而在 20 世纪颇受关注的一些作家热度锐减。如王之涣，在 20 世纪后半期研究论文达 50 余篇，但 21 世纪以来不足 10 篇；王翰在 20 世纪最后 20 年研究论文 10 余篇，21 世纪以来仅 2 篇。但也正是因为名家名篇的研究过于集中，造成了不少论文观点重复，意义较小，这是现代乐府诗研究中不得不面对的问题。

日本学界新乐府研究成果综述*

姜红霞（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：本文以近百年来日本学者关于新乐府的研究成果为例，对日本新乐府研究情况作一番专门性总结介绍。全文主要从新乐府与歌行关系、白居易新乐府、其他中唐诗人新乐府三个方面展开，通过这些专论的介绍，以期对国内学者的同类研究有所助益。

关键词：日本学界　新乐府研究　综述

作者简介：姜红霞，女，1987年生，吉林省长春市人。首都师范大学文学院2013级硕士研究生，专业方向为唐宋文学。现为北京四中国际校区语文教师。

一　总论

“新乐府”对日本中古（645～1185）文学影响非常深刻。早在平安朝，白居易《新乐府》单行本就与《白氏文集》同时流布。从《源氏物语》《紫式部日记》《荣华物语》到《江谈抄》《新敕撰和歌集》《宴曲集》等都能看到白氏“新乐府”剪影，据《尺素往来》可知，新乐府甚至成为当时文人必读本子，紫式部还曾为上东门院藤原彰子（一条天皇的皇后）进讲《新乐府》二卷。日本人也有仿作新乐府实践，菅原道真（845～903）的《菅家文草》中收载有其自创新题乐府《诗情怨》和《博士难》。到江户时代后期，受新乐府影响，赖山阳（1780～1832）仿乐府体自创新题，集名《日本乐府》。作品以时事、史实入诗兼重叙事，手法

* 本文为国家社科基金项目重大招标项目“《乐府诗集》整理与补编”（13&ZD110）前期成果。

直接承自新乐府，可视为日本人的新乐府集。

基于上述历史渊源，二战以来，日本学界相继出现新乐府研究专论，本文以近百年来日本学者关于新乐府的研究成果为例，旨在对日本新乐府研究情况作一番专门总结介绍。其数虽远不及国内，但日本学者对新乐府诗的研究视角、研究方法、关注点与我们有一定差异，正是这些差异遂使其在新乐府学研究上呈现出若干特色，细细考察这些特色，无疑会对我国学者的同类研究有所增益。

有唐近300年时间里，乐府诗家英才辈出，其中，中唐期德宗贞元到宪宗元和35年时间里，乐府诗作最为多姿多彩。元辛文房《唐才子传》中记载的乐府创作卓越，声名远驰的诗人，几乎都是贞元、元和时人，如武元衡、刘商、鲍溶、韦楚老、李贺、李益、元稹、白居易、张籍、王建、孟郊，等等。可见这批乐府诗家引领了一代风潮，研究此期乐府不可忽视这一群体。增田清秀《中唐诗人的乐府》一文，对贞元、元和年间这些诗人的乐府作品作了总结性论述，他从这些乐府诗人中选出较有代表性的诗人，如李贺、李益、元稹、白居易、张籍、王建，加之韩愈和柳宗元，通过考证这些诗人群乐府，旨在总结中唐诗人乐府的一些共性特征。

文章先指出唐人乐府诗学观念的两大特点：对诗和乐府的界线模糊（以孟郊《长安羁旅行》和《长安羁旅》，以及诸多文人拟作《古意》和《怨歌行》为例）；对歌行概念的窜改和理解混乱（唐代歌行只限于体制上七言长篇，且使用拟古乐府题）。总之，唐人乐府具有在题名上有“古意”，体制上类“歌行”，内容上个性化、主观化的特点。文章随后展开对中唐诗人乐府的诗论，其内容概述如下。

一是李贺，自李贺出现后，古乐府才得以再次回归音乐界，复兴其入乐的本质，在乐府学发展史上，李贺获得过较高评价。新旧唐书记载李贺创作的数十篇乐府都被内教坊乐工采用，合于弦管。李贺有乐才，也曾担任太常寺协律郎，作者还整理出他具体入乐的篇章。

二是元白乐府，分析以乐府诗相唱和现象的起源，以及成为一时风潮的原因。贞元、元和年间唱和乐府的特点，如不受韵律束缚，也很少言及私生活，只是挚友之间以同题歌曲相和，他们对新乐府和古乐府的概念并不分明，甚至界线模糊。

三是韩柳乐府，增田氏认为柳宗元作唐铙歌鼓吹曲12篇，认为其在用语上虽有改篡古书文句，少有创新诸缺点，但是在历朝的鼓吹曲作家中，

没人像柳宗元一样对音律如此用心：

> 柳宗元之世，创作鼓吹曲曲辞的旧制自北周宣帝以来就已失传，几乎没有可依据的曲调。柳宗元在制作铙歌鼓吹曲辞时对音律的考量可谓用心良苦，最能体现其用心的是每一篇曲辞都有各自独特的旋律，十二篇曲辞既连绵如一曲又极尽起伏变转之妙，进而使听众不觉倦怠，绝不是漫不经心而成的长短句错杂拼凑。

作者欣赏柳宗元不人云亦云独具个性的创作观，甚至以为此作比之魏晋南北朝鼓吹曲，当为异色之佳品。

谈到韩愈，文章分析他创作古琴曲原因及其后世流变情况。韩愈惜古琴曲不存，意在复原名曲，不过除《幽兰操》《别鹤操》直到宋代还有弹奏外，其他八曲皆已亡佚，明清以后则依韩愈的琴操又都谱曲演奏了。

四是张王乐府，近人徐澄宇汇集张王乐府诗编有《张王乐府》一书（1957年刊行），其书通过列举张王乐府诗例，指出其反对战争上穷兵黩武，攻讦统治阶级荒淫无耻，讽刺特权阶级骄横强暴的诗旨。增田氏对此持反论，认为张王乐府特色在于取材自真实平民生活，对平民生活进行细致观察，把百姓们平时辛勤劳作场面以平淡朴实之诗语描绘出来，使之带有风俗画般色彩，如《江村行》《樵客吟》，等等。增田氏最具创见的观点是他认为徐氏提出的张王乐府作品中，如《江村行》《采莲曲》等属于“民歌”的观点是不正确的，说到民歌基本上都是指民众的歌声。自诗经至汉魏六朝之世，上流社会所歌唱的事物，往往建立在和庶民共有的各色生活情感的基础上，或是市井间琐事。但是在民歌世界里，作者想原汁原味地再现平民生活的样态是不大可能的，张王并非是有意创作民歌，只是从平民阶层生活中汲取诗材，通过细致观察并描绘其生活样态进而完成诗歌创作。

二 新乐府与歌行关系研究

唐诗研究中有一悬案，即如何看待乐府、新乐府、歌行之间的相互关系。难点在于：三者都具备作为歌辞所需的要素；三者的题名中都能见到“歌”和“行”；同一作品被同时分类在三种体裁的情况时有出现，等等。历来的研究结论最后都含糊不明。日本学者也有相关研究，其中最具代表

性文章当属松浦友久的《乐府、新乐府、歌行论——以表现机能的异同为中心》[1]，此文主要从“文学样式及表现功能”角度来探讨乐府、新乐府和歌行三者异同，最后尝试定位三种诗体在唐代诗史上的意义所在。作者所谓表现机能，包括三方面：一是对乐曲的联想；二是视点的第三人称化和场面的客观化；三是表现意图的未完结化。他认为这三个表现机能是至为基础和复合性的机能，具体说来，如一首乐府作品，其入乐的基本机能使其人称转变为共有化的第三人称，这一视点容易把握作品全貌以及作品场景的客观化。而视点第三人称化和场面客观化则拉大了作者与作品之间的距离，作者的表现意图也变得间接化和未完结化。对于乐府诗而言，这三种表现机能是其本质的体现，换言之，这三种表现机能越是明显呈现出来的作品，就是最为传统典型的乐府诗，乐府诗之所以为乐府诗的存在理由也在于此。

接着，文章通过上述三个表现机能来辨析古乐府与新乐府异同。如他指出，在“表现意图未完结化”这点上，新乐府与古乐府完全对立，“表现意图的完结化”才是新乐府的真实创作理由。新乐府运动一改古乐府以内在虚实相间的美刺比兴，给读者以提示启发的手法（即表现意图未完结化），变为明确表达不满，完整结论个体意图，直白地提示读者，这是其主要目的。基于此点机能进而采用了一系列新手法——①另立新题，“遂不复更拟古题”；②虽用古题，全无古意；③颇同古意，全创新辞。将美刺比兴的意图直截化、明确化才是新乐府创作的努力方向。

谈到歌行的表现机能时，文章指出，单从对乐曲的联想很难看出歌行与乐府的区别，而在视点第三人称化和场面客观化上，二者就有很大区别——歌行大多从作者个人的第一人称视点来设定。而场景本身也往往是以作者为主体的经验（传记性事迹）性描述。诗例如李白乐府《襄阳曲》和歌行《襄阳歌》。一首歌行从整体来看都是第一人称化和主体化的效果呈现。在第三个功能上，歌行体显然是表现意图完结化。

以乐府表现机能来比较乐府、新乐府和歌行三者关系，可以发现：①对乐曲的联想——三者基本共通，不过比起乐府，新乐府和歌行的程度要弱；②视点第三人称化，场面客体化——与乐府相反，歌行倾向于第一人称化和主体化，新乐府则居其中间；③表现意图未完结化——新乐府与歌

---

① 《早稻田大学中国文学会中国文学研究》（8），p108～129，1982.12。

行基本相同，都是不同于乐府的完结化特征。

通过以上可以看出，新乐府与歌行的共同点居多，关系密切，特别是上述①和③，新乐府与歌行表现基本相同，与乐府体相对立。较之“乐府·新乐府↔歌行”组合，反而是“乐府↔新乐府·歌行”组合更为稳定合理，正如《文苑英华》将杜甫《兵车行》《丽人行》与白居易“新乐府”诸篇共同编排在“歌行”类，而不是“乐府”类中。作者据此推测，新乐府因其名称往往被误以为脱胎于乐府体，但种种迹象表明，新乐府与歌行的派生关系更为接近，新乐府最可能脱胎于歌行，这一点，通过元稹《乐府古题序》亦能找到证据。至于新乐府的讽谏性与歌行关系，作者从中唐乐府史发展动态予以解释，认为歌行原本具有比兴讽谏的特性，特别是盛唐期诗人的歌行作品（如杜甫《兵车行》《丽人行》）普遍以讽谏为基调，这些创作成为后来中唐元白新乐府运动的先行之作，新乐府运动以这些讽喻性歌行诗作为模板最终产生出一系列新乐府作品，以至中晚唐以后的歌行诗将讽谏性要素完全让位于新乐府，最终演变为“对乐曲有所联想，第一人称为视点”的非讽谏性古体诗。

总之，直至盛唐末期所谓的广义歌行体一般指①不采用乐府古题；②无乐器伴奏；③其题名带有歌辞特性（歌、行、曲）或节奏韵律感（杂言、七言），措辞多为蝉联体或双拟对的歌辞性作品。这类歌行体作品以中唐新乐府运动为直接契机，分裂为讽谏、时事性较强的狭义新乐府与讽谏、时事性淡薄的歌行两种体裁，最终为后世所继承。这就有效解释了后世歌行与乐府的关系之所以错综复杂的内在原因。

在新乐府运动研究上，一直以来都经由盛唐到中唐的唐代诗史一路探讨元白新乐府运动的实践活动，然而增田氏给我们提供了新的研究视角，即对比乐府、新乐府、歌行三体相互关系，回归到新乐府诗体最初形成及其表现机能上。三种诗体其共性在于，在表现机能上有程度强弱区别，在范围上也有模糊不透明之感，但三者鲜明的个性化典型特征，使其与庞大的徒诗体系界限分明。从宏观视野来说，这在中国文学史上是诗歌与音乐的深层关系——相互依存与自立的根本区别。

三　白居易新乐府研究

白氏“新乐府五十首”与日本古典文学渊源甚深，特别是给日本中古

期文学以直接冲击。日本平安朝人对白氏新乐府的偏爱，并不局限在前文提到的文学领域，在书法领域，至今还保存有出自平安朝书法家之笔的白诗（包括新乐府）断简珍品，这些遗品中尤以小野道风墨迹最为著名也最多。究其原因，白氏虽然将其新乐府诗之本质定位于讽喻诗，但在平常人眼中，反而是其内容故事性强且具有趣味性，正迎合了当时上流社会的喜好，再加之诗的用词丰赡华美，可以说发挥了文学大辞典的效用。

（一）文献层面：

文献层面，较有新见的文章要数唐代文学研究专家静永健的《“卫公宅静闭东院”考——白居易新乐府〈牡丹芳〉私注》[①]，该文主要对白居易新乐府《牡丹芳》中“卫公宅静闭东院”句的“卫公宅”的具体位置与宅子的持有者作一考察。此前日本和中国学者都没有对这句给出清晰解释，模棱两可且不能信服，作者通过钩沉诗史文献资料，推断卫公宅是郭子仪在长安的宅邸，即亲仁坊郭氏宅。

另有掛田良雄的《关于朝贡品“胡旋女”》[②] 一文，作者通过钩沉史料，从历史视角解读“胡旋女”人物始末。伊朗文化（波斯文化）在唐代广受欢迎，其中就包括胡旋舞，胡旋舞的发祥地是粟特（Sogdiana）。开元年间六度，加之天宝末一度，将胡旋女作为朝贡品献之唐朝。粟特诸国自南北朝时开始向中国朝贡，唐代时早在武德中就开始朝贡，但史书中并没有记载称将胡旋女作为贡品进献。那么让粟特诸国在8世纪前叶特意从众多贡品中挑选出胡旋女多次进献唐帝国的原因何在。文章分别从胡旋舞东传的主要原因、玄宗登场、8世纪前叶的粟特国形势以及朝贡品“胡旋女”所扮演的角色和作用进行了讨论。

作者文末总结，认为粟特诸国主要出于政治原因才将胡旋女作为王牌贡品献给大唐，为的是获得大唐援军，助其击退大食国入侵。

对不同本子中诗句留存情况对比考察的文章，如平冈武夫《关于白居易的〈新乐府〉》[③]，此为平冈氏于1974年6月1日在日本大学文理学部中国文学科50周年纪念演讲。演讲中涉论白居易创作新乐府目的所在、版本存留情况、在日本不同时代受容情况（平安和镰仓）并对具体新乐府作品

---

① 《中唐文学会报》（10），48～56，2003。

② 《防卫大学校纪要》人文科学分册86，121～134，2003.03。

③ 《汉学研究》（11·12），p25～39，1975.01 日本大学中国学会。

进行了分析，如《百炼镜》。在分析中，文章提出质疑——看《百炼镜》句式，只有“钿匣珠函琐几重”为单句，没有相对之句。平常所见如《四部丛刊》中的《白氏文集》、南宋时印刷1952年影印的宋刊本、明代马氏刊本里，并无上句。可是敦煌出土的本子，以及另一宋刊本系统（即讽谏本）中则没有“扬州长吏手自封”句，反而有“钿匣珠函琐几重”句。

作者又追溯历史上与“镜”“百炼镜”等有关资料典故。联想到“五月五日”古人铸镜习俗。进而解释“化为一片秋潭水”据和“四海安危照掌内”的“照”字。

另斋藤胜在《安史乱后唐朝马政与绢马交易——以白居易、元稹〈阴山道〉为中心》[①] 一文指出，元白二人借《阴山道》批判当时内政，这与当时安史之乱后唐朝马政与绢马交易有很大关联，此文既是诗史互证的典型专论，又可以看作是新乐府《阴山道》的解题之文。

此外，堤留吉的《关于〈卖炭翁〉的解释》[②] 是对单篇新乐府《卖炭翁》的解释主要集中在对诗作词句内容的一般理解。

（二）文学层面

这里重点介绍两篇研究价值较高专论，其一是静永健《白居易新乐府五十首中的杨贵妃形象》[③]，静永氏认为白居易新乐府诗篇与《长恨歌》极为相似。如第一例《骊宫高》的押韵，其随时换韵特点与《长恨歌》相类；另外《骊宫高》的诗题和诗句很容易让人联想到《长恨歌》；第二例《胡旋女》，白氏在《长恨歌》中对待杨贵妃的态度与本篇完全不同；第三例《李夫人》与《长恨歌》对杨贵妃的评价亦不同；第四例《上阳白发人》中杨贵妃的形象转变为恃宠善妒。

作者认为白居易在新乐府中频繁化用《长恨歌》诗句，是有意暗示自己《长恨歌》作者的身份，或是为新乐府作宣传铺垫。而杨贵妃诗歌形象的大逆转，主要是立场的不同，《长恨歌》本为游戏之作，而新乐府则是作为左拾遗身份的“为君为民”讽喻之作。杨贵妃专宠、杨国忠专权以至祸国殃民成为中唐朝廷上下共识，白居易身居要职，自然明了于此。创作《长恨歌》时白居易还是地方县尉，不受束缚，这是身居庙堂与在野的不

① 《史学杂志》106（12），2174，1997.12。

② 早稻田大学东洋文学会：《东洋文学研究》（5），1957.04。

③ 《中国中世文学研究》（32），18－30，1997.07.30。

同立场。作者结合唐朝史料，特别是《旧唐书》和李绛的《李相国论事》卷一“造屏风事”中记载了唐宪宗御制前代君臣事迹50条篇，并造为屏风三合，具列其事。作者据史料推测白居易元和四年的五十首新乐府或是受到了宪宗“前代君臣事迹五十条”屏风的触动，将“前代”下移至唐代，造为君臣事迹为主的50篇新乐府并发表。

身居要职之后的白居易，对其游戏之作《长恨歌》的内容或颇为介意，担心危及个人政治生命，这一点通过《与元九书》可见一斑，加之随着年龄增长，他开始注意诗歌文章所应有的姿态，并认为《长恨歌》是自己的不成熟之作。

如此一来，白居易自行打破了《长恨歌》里杨贵妃魅力无限的形象，换之以《新乐府》中——君侧之妖女、恶女的宠妃形象。文章最后回到诗作本身，以《上阳白发人》为例，探讨了白居易诗中杨贵妃形象的转变。

其二是畑村学《白居易新乐府〈道州民〉的创作意图——围绕其与元和年间实录编纂的关系来谈》[①]，文章通过史料（元和年间《德宗实录》、《顺宗实录》及其中的《阳城传》）考察新乐府《道州民》成诗历史背景、相关人物事迹以及诗歌创作意图，特别关注到元和年间所编纂的两个实录与白氏新乐府的关系。

白居易以《和阳城驿》一诗酬和元稹《阳城驿》，诗中高度赞誉元稹以正史态度还原阳城事迹，而新乐府《道州民》则是白氏以不同于元稹诗的视角称扬阳城的政治功绩。可以推想白居易已经关注并意识到《顺宗实录》中有关阳城传的内容。

关于白居易新乐府《道州民》，作者赞同陈寅恪《元白诗笺证稿》中的观点，认为《道州民》是白居易在收到了元稹的《阳城驿》之后创作的——元稹在元和五年（810）左迁江陵，于途中作《阳城驿》以赠白，白氏在充分理解此诗基础上，创作了《道州民》，可见《道州民》的创作时间大致在元和五年后。元稹诗用简洁的语言概括了阳城其人从道州刺史至晚年的事迹，白诗与元诗有明显不同，同样是弘扬彰显阳城事迹，白诗自有其独创性。作者推测，白居易是在意识到《顺宗实录》中“阳城传”的基础上创作的《道州民》，《新乐府·总序》的措辞本身呈现出史书特征，可以说，白居易是在史书观念意识的影响下完成“新乐府”创作的。

---

① 《中国文史论丛》(8)，83－94，2012.03。

橘英范《关于〈杨柳枝词〉》[1] 一文是从连作以及唱和诗角度来论析白刘的《杨柳枝词》系列作品。大和三年（829）在洛阳生活的白居易创作了《杨柳枝词》八首，其友刘禹锡也创作了《杨柳枝词》九首，这些歌曲被后世认为是最初的词（填词）圭臬之作，其名甚高，在日本也广为人知。被后人选入《唐诗选》的同时，也收录在郭茂倩《乐府诗集》近代曲辞中。后人研究视点多放在《杨柳枝词》的填词特征以及单篇的鉴赏上，此文则从两方面展开考察。

一是关于白居易《杨柳枝词》八首的构成，先逐首翻译解说八篇作品。所谓“构成”，包括白氏《杨柳枝词》用语特征、用典，并将这些作品看作一有机整体，将各篇内容联结起来概观其整体脉络，即八首之其一为总序；其二其三描述洛阳柳之美；其四将歌咏对象从杨柳转向女性之美；其五至其八四首进一步描绘杭州女性之美，进而将歌章结构转向恋爱主题。这样一个整体构成正说明《杨柳枝词》八首是一时连作，其创作地点包括洛阳、苏州、杭州三地，也是白居易个人实际体验之作。针对这些连作的构成特点，在篇章构成上除单个人物视点外，其四至其六还有男女人物对话过程的描写，对此，作者推测诗人意识到了这些连作作为歌辞的入乐演唱实态，男女会话则是男女歌者对唱模式的呈现。较有新意的是，作者结合《杨柳枝词》八首的本事故事，即白氏家妓樊素的生平，将之与八首歌辞内容对接，重新梳理故事情节，进而从白氏与樊素、陈结之的关系来佐证这八首为连作的推断。

二是关于刘禹锡《杨柳枝词》九首其一至其八的构成。与前节白氏《杨柳枝词》的研究方法相类，同样从连作、唱和诗角度，逐一分析各首用语特征、本事故事、内容主题以及表现方式等，同样将八首歌辞内容联结为一个有机整体，最后证明整个歌章为对唱形式连作诗。文章最后一节就刘白《杨柳枝词》的关系，从异同点两个角度展开论析，分析细致全面且见解独到。

另有盐谷充夫的《白乐天的讽喻诗——关于其〈新乐府〉》[2]，这篇文章是作者通读新乐府之后的所感，虽无新见，但文章最后小节给予了白乐天以极高评价，总结精当，可用于参考：

---

① 《中国中世文学研究》（28），35－51，1995.09。

② 《鹿儿岛县立短期大学纪要》13，6_ a－1_ a，1962.12。

新乐府的文学价值在于乐天寄寓了个人道德情感，不徒道学者的说教，而是举事例、设计譬喻、修饰文辞、使音调流畅，完备其作为文学作品的基本要素与条件。诗之内部又饱蘸作者的良知与对社会百姓的关心同情，虽然不是像李杜诗篇，一读之或凄恻动容、或心潮澎湃，但其平明诗风中蕴藏着深沉的力量，让人越读越觉有味，诗篇中人物故事与命运似乎也总能让人联想到今时今日种种社会问题，生活在现代的我们真应该虚心听听这些诗篇下的呼声。

此外，埋田重夫《白居易“新乐府五十首”的修辞技法》一文[①]就白氏新乐府修辞技法谈到，唐代中期所兴起的新乐府运动是由李绅、元白等人所强力推动，而白居易30多岁时的大作“新乐府五十首”被定为新乐府运动集大成之作。文章以白居易官拜皇帝侧近的左拾遗（谏官）之后正式之作的系列连作诗为对象，详细分析其修辞、语言特色和倾向。在杂言古诗这个样式里，白居易使用了极为多样的修辞手法，使这系列作品几乎可以说是变成了“文”的实验场。在长达75年的白居易文学轨迹之中，关于“新乐府五十首”的创作意义，作者据其个别作品进行了重点考察。

以下四篇摘自下定雅弘《日本白居易研究概况》[②] 文，均是关于白氏新乐府研究的介绍，录与此，以供参考：

新海一《对白乐天爱的认识——以讽喻诗（井底引银瓶）为中心》[③] 文，论述白乐天是位希望改造社会的理论家，但他的实践并不彻底，讽喻诗只是据六义复古思想结构的诗歌，不能算是现实主义的作品。

铃木修次《白居易新乐府运动——围绕卖炭翁》[④] 文，论述白居易《卖炭翁》里所咏的事情已是当时众所周知的事实，白氏新乐府则是中唐文学最后燃烧的表现，其作品里已可以看出讽喻精神衰微的征兆。

平冈武夫《百炼镜——白氏文集札记》[⑤]《论白居易的新乐府》[⑥]

---

① 早稻田大学中国文学会　第三十九回秋季大会·讲演会，2014.11.18。

② 《白居易研究年报》7，2004.10。

③ 《国学院大学汉文学会会报》13，1962.6。

④ 《汉文教室》100，1971。

⑤ 《入矢教授、小川教授退休纪念中国文学语学论集》，1974。

⑥ 《日本大学中国文学会·汉学研究》11·12，1975.1。

《二王之后——读白氏文集》[①] 等文，与其著作《经书的成书》《经书的传统》提出的观点相呼应，都贯穿着将白居易的讽喻诗看作汉字国家的文化结晶、“天下的世界观”的表现的独特看法。

寺门日出男《论白居易的〈新乐府〉》[②] 文，指出“新乐府”50首不但是为批评社会腐败创作的，而且是打算超过从六朝到唐代流行的闺怨诗的艺术水平而创作的诗歌。

其他还有从历史角度分析作品成诗背景，如西冈市祐《关于新乐府〈上阳白发人〉小序“愍怨旷也”的考察》[③]，此为一般性考论，内容兹略。

四 其他新乐府诗人研究

其他新乐府诗人研究成果方面，最早有赤井益久《李绅诗臆说》[④] 文，以元稹《和李校书新题乐府十二首》为主要线索探讨李绅《乐府新题二十首》的内容及其写作背景。作者指出，李绅的主题多为外交、藩镇、边境防备等有关异族的问题，并以李绅等谏官与李逢吉之间因对外倭政策不同的争执为创作背景。[⑤]

静永健的《元稹〈和李校书新题乐府十二首〉的创作意图》[⑥] 最具新意，文章首先总结的李绅、元稹和白居易三人在新乐府创作上的理念和承继关系：三人本就有着亲密交游关系，且他们创作的新乐府作品在诗题和作诗理念上都相同。可以说，中唐“新乐府”诗歌的产生，是李绅、元稹、白居易三人团结一致、互相影响、共同创造的结果，这一点是文学史上的共识。但作者反驳认为，在新题乐府创作意图上，李、元、白三人虽然有过一定程度的沟通，但其中也存在诸多矛盾之处，李绅的20首新乐府因亡佚而无从追踪，但白居易的50首中对应同题的元稹新题乐府12首，

① 《小尾博士退休纪念中国文学论集》，1976.1。

② 《汉文教室》160，1988.5。

③ 《国学院杂志》82（12），p1－16，1981.12。

④ 《汉文学会会报》25，1979。

⑤ 此文介绍摘引自下定雅弘的《日本白居易研究概况》（白居易研究年报7，2004－10）一文。

⑥ 《日本中国学会报》（43），p137～152，1991）。

通过对比发现，双方之间在表层和内容都存在很大分歧。作者从句式构成、押韵、用典表现、内容展开等方面发现，李、元、白三人的新题乐府并非是公认的三人团结一致共同文学活动的结果，而是分开为两个完全不同的文学活动，一个以李绅和元稹为代表，另一个以白居易为代表。文章进一步指出，历来在龃龉元白两人新乐府诗时，动辄就归结到元白两人在文学资质上的差异，但作者所要关注的不是元白乐府优劣论这一主观判断上的差异，而是要向外探索当时的外在环境，并从客观因素挖掘其背后隐藏的元稹创作新题乐府的真正意图，这与仅通过《新乐府序》得出的结论是完全不同的。

谈到元白新题乐府的创作意图，历来都以“讽喻”以喻之，且没有确凿的理论依据。作者则主张应该将两者看作两大独立的文学作品群，并展开更为纯粹的探讨。文章以元稹《和李校书新题乐府十二首》为中心论析其新题乐府创作意图。先是通过元稹生涯（诸如年谱、传记资料、时代背景），其后再结合具体诗例的表现方式、主题内容以及先行研究等，据此推断元稹新题乐府的创作时期和创作意图。总结来看，作者认为，元稹的《和李校书新题乐府十二首》并非是历来通说的纯粹无垢的讽喻诗，其内容上的讽喻性——对时事予以辛辣批判的态度虽然不可忽略，但这12首新题乐府实际上反映了元稹当时的个人境遇，准确的说是他求官运作的一个“方便”之策，然而元稹的“讽喻=求官”的意识构造并不适用于白居易新题乐府50首，文章虽未对此展开说明，却是值得深入探讨的问题。

另有加藤敏的《元结的文学——〈系乐府〉和〈箧中集〉》[①]，文章首先概述元结《箧中集》基本情况，如“箧中集”名称由来、集作者、创作年代，以及创作时代背景和动机。关于元结编纂《箧中集》的动机，作者首先总论中日学者先行研究的观点，基于诸说，再从《系乐府》与《箧中集》的关系切入《箧中集》的编纂动机问题。通过比较两集中具体作品（如《箧中集》中《回军跛者》和《系乐府》中《去乡愁》）内容主题与表现方式，以及《系乐府》中《古遗叹》与《箧中集》中《濮中言怀》的中心思想和文本构成。进而探析两书在文学观和价值观上的异同。文章兼论《系乐府》创作于商余山中的必然原因。最后总结认为，《箧中集》的编纂意图在于——希望这些作品能通过亲故之手最终传达给为政者并获

① 《千叶大学教育学部研究纪要》53pp. 427～436，2005－02－28。

得采纳，或者说是被收入箧中并爱惜之，君主能够理会到不遇诗友们的心声，希望他们实现与君主邂逅的愿望。与《系乐府》所不同的是，《箧中集》并不是希望自己的诗歌被采诗官采纳，而是身兼官职的元结站在采诗官的立场采集歌谣并编集之。

加藤氏另一篇《元结新乐府——〈系乐府十二首〉和〈春陵行〉》[①]指出，铃木修次在《唐代诗人论（下）》《柳宗元论》（凤出版，1973）中指出，“盛唐到中唐文学特色的显著之处在于对合理性的追求，即倾向于理论先行的文学行为，创作出合乎理性的作品，作为自盛唐向中唐过渡的人物之一元结，自他开始这一倾向明显增强，并为以后的中唐文学者所继承……中唐文学所体现的追求合理性的意识当始于元结”。从元结成为唐代文学合理性追求的嚆矢这点可以看出，铃木氏提出了捕捉元结文学特性的新视点。文章以铃木氏的上述指摘为线索，探讨元结以理论为先行的文学作品创作过程，以及这一创作方式的意义所在，据此得以统观中唐文学的整体面貌。文章以元结《系乐府十二首》和《春陵行》为中心，兼及对比皮日休《正乐府》文本内容，从新乐府视点来考察元结的文学特色。

从结论来看，对于历来认为的元结作为白居易新乐府运动先驱者的观点，作者则认为元结与白居易的讽喻文学二者之间存在很大差异。其相通点在于，《系乐府十二首》与白居易新乐府在构成上类似——都呈现了《毛诗》大序以及汉代文学观。但元结的不同在于，他极为重视以叹怨之情来感化为政者，希望通过向天子献纳作品获得觐见并实现个人理想，这是元结作品的预设模式。相比于白氏站在谏官立场，通过文学救补“时患”以全兼济之志的定位，元结对文学讽喻性的定位则更多是作为自我实现的手段，通过讽喻以省察、实现个人志向。

关于元结新乐府，另有一篇《元结乐府中的“比兴体制”及其对新乐府的影响——以〈春陵行〉为中心》[②]文，作者以元结《春陵行》为中心，从“比兴体制”这一表现方式角度考察元结新乐府特征。通过文本分析，解析“比兴体制”的具体内涵，然后考论元结作为白居易新乐府理论的先驱，其《春陵行》末句提出“采国风”观点的意义和贡献所在，最后落实到元结乐府对白氏新乐府运动理论的影响分析上。

---

① 《千叶大学教育学部研究纪要》59，340－348，2011－03。

② 邓芳：《东京大学中国语中国文学研究室纪要》13，1－21，2010－11。

李贺新乐府研究，有高木重俊《李贺与新题乐府——特别是与古乐府之间的关系》[①]，文章以李贺新题乐府为研究对象，由于史料缺乏，要考察曾被入乐的李贺乐府诗的音乐属性非常困难，作者是在认识到这一点的基础上，决定另辟蹊径，通过考察其新题乐府的押韵法和作诗法来窥知其新题乐府的音律规律，再透过李贺新题乐府与古乐府之间关系来探讨其新题乐府的题材来源问题。在考察李贺新题乐府的押韵规律时，作者注意结合与白居易等人新乐府的入韵方式作横向比较。总结认为，李贺新题乐府在押韵上有句句押韵、部分性句句押韵、二句换韵、绝句型四句换韵四种类型。还有将四种类型混用的诗例。李贺的新题乐府给人以自由奔放、意象丰富多姿且纵横跃动的感受。因长短多变的句型、自由换韵而形成复杂的韵律感。即使在七言诗型上也能匠心独运，达到文学情感丰富、感受性伸缩自如的境界。

以上，笔者主要从三方面概述了新乐府诗在日本学界的基本研究状况。另外，还有关于日本学界对白居易新乐府版本研究、中日比较视野下日本文学（特别是日本古典文学作品）对白氏新乐府的继承接受情况研究两大方面的介绍，此处限于篇幅，将留待后续文章介绍其研究成果。

---

① 《函馆大学论究》（8），15－39，1973－09。



新书评介



授人以鱼不如授人以渔

——评吴相洲《乐府学概论》

张　梅（上饶，江西上饶师范学院，334001）

摘　要：《乐府学概论》的写作目的是“吁请更多学人关注乐府、思考乐府、研究乐府，负起‘继绝学’之使命”，因此，它最大的特点就是“授人以渔”。这主要表现在四个方面：辨析乐府概念，使学人明确研究对象与研究范围；层级阐释，为学人理顺研究思路；要言不烦，给学人以学术提点；文献分类举要，提供“史”的脉络。全书言简意赅，却极富学术含量。

关键词：《乐府学概论》　乐府学　层级阐释　学术提点　文献举要

作者简介：张梅，女，1966年生，安徽和县人。文学博士，现为江西上饶师范学院文学与新闻传播学院副教授，主要从事汉魏六朝及隋唐五代文学研究。

当代乐府研究的重大突破莫过于现代乐府学理论的构建与乐府学会的成立，其功最著者当属吴相洲教授。2006年，吴相洲教授在《北京大学学报》上发表《关于建构乐府学的思考》一文，首次全面、系统地阐述了现代乐府学理论的基本框架，为这一传承千年的专门之学指示了新的发展方向。2013年，在他的发起和努力下，全国性的学术组织“乐府学会”正式成立。可以说，乐府学在当代能够成为一门综合、交叉的专门之学，吴教授厥功甚伟。尽管如此，在吴教授看来，乐府学“相关理论尚无系统表述，发展过程尚无清晰梳理”，于是在多年的研究基础上，又完成了《乐府学概论》一书。

全书分为五章，主要解决了乐府学的两大问题：乐府学的理论构建及

乐府学的学术史梳理。第一章、第二章论乐府学的三个层面和五个要素。“三个层面”指的是乐府学研究的文献、音乐和文学；“五个要素”指的是把握某一具体作品的关键要素，它们分别是题名、本事、曲调、体式、风格。这三个层面、五个要素既是乐府学研究的基本内容、基本方法，也是乐府学的基本理论框架。第三章到第五章，则通过文献举要，分别梳理了宋前、宋元明清以及现当代三个阶段的乐府学史。

《乐府学概论》的写作目的是“吁请更多学人关注乐府、思考乐府、研究乐府，负起‘继绝学’之使命”，正因为此，在笔者看来，本书最大的特点就是“授人以渔”，使学人明确乐府学的研究对象，理顺乐府学的研究思路，掌握乐府学的研究方法，更好、更有效地开展乐府学研究。吴相洲教授“授人之渔”大体表现在四个方面。

一 辨析乐府概念，使学人明确研究对象

何为乐府？这是研究乐府学不能回避的关键问题，也是“建构现代乐府学的首要问题”，学界对此历来有不同的看法。吴相洲教授认为，“朝廷乐章涵义”是乐府的重要属性。在《乐府学概论》中，他多次对此进行强调。他说：“乐府成为诗之一体以后，作为宫廷乐章涵义依然被保留下来，宋代以前凡称乐府者，一定与朝廷音乐机构有关：或是朝廷音乐机构曾经表演的歌辞，或是朝廷音乐机构正在表演的歌辞，或是希望成为朝廷音乐机构表演的歌辞。”他还说：“乐府作为朝廷乐章涵义一直被保留下来。这一点需要特别注意，因为这直接关乎乐府性质和乐府学研究范围。”从乐府“朝廷乐章涵义”的属性出发，《乐府学概论》对乐府及与之密切相关的文体进行了辨析，（1）歌诗不等于乐府，“只有朝廷音乐机构表演的歌诗才能称为乐府”。（2）“歌行出自乐府，但又不同于乐府，带有音乐性质，偏重体裁而言”。（3）个人创作的词曲不等于乐府，因为它们没有朝廷乐章属性。即便有朝廷乐章属性，也只有齐言句式的为乐府，长短句则为曲子词。（4）乐府出自民歌，但不等于民歌。绝大多数乐府诗是宫廷乐章，经过了职业诗人和艺人的改造，已不再是原来的民歌。（5）乐府不同于音乐文学，有音乐形态的乐府才是音乐文学，没有音乐形态的拟乐府和新乐府不属于音乐文学；同样，没有宫廷属性的音乐文学不能视为乐府。

吴相洲教授对乐府涵义及其文体特质的深入辨析，对乐府朝廷乐章属性的反复强调，一方面厘清了乐府概念，明确了研究对象，使研究者能有的放矢进行研究；另一方面突出了乐府学的核心研究层面——音乐研究，有助于研究者准确把握研究范围和重点，明白“能够成为乐府诗基本层面的只有音乐”，从而使研究更具靶向效果；同时也是为中国古代乐府诗的根本特质正本清源，并借此重新规划乐府学的研究对象与研究范围，尤其是确认乐府与中国传统礼乐文化的本质关系，为乐府学的发展开辟更为宽广的道路。

二　层级阐释，为学人理顺研究思路

“三个层面”和“五个要素”是吴相洲教授关于乐府学的基本理论框架。在《乐府学概论》中，吴教授通过层级阐释，丰富、充实了乐府学的研究理论，提出了具体可行的研究路径。

所谓层级阐释，笔者指的是吴相洲教授纵横交织的三层或四层阐述模式。就整个理论框架中的“三个层面”而言，第一层是总的研究范畴，指文献研究、音乐研究、文学研究。第二层是各范畴内的主要研究类目，包括：文献研究的三项主要工作——弄清乐府活动情况、考证乐府诗作、清理乐府学典籍；音乐研究的四个重点方面——创调、表演、流变、创作；文学研究应该关注的九个问题——乐府诗的作者、创作方式、创作原则、传播方式、传承、功能、内容、形式、乐府诗史。第三层是各研究类目下的具体内容，如音乐研究的表演情况具体包括表演人员、表演情形、表演场景、表演时间、表演功能、表演效果六方面的内容。有的具体内容还可再细分成第四层，如表演情形可细分为歌唱、舞蹈、伴奏三种情形等。

《乐府学概论》全书无论是宏观还是微观，基本上都是采用这种层级阐释模式。“三层个面”如此，“五个要素”如此，汉魏——明清的乐府学史梳理也是如此。即便是某一具体问题研究，同样还是如此。如《乐府诗集》的文献研究中，第一层是总的研究范畴，即《乐府诗集》文献研究；第二层则是总的研究范畴下所包含的研究类目，包括“《乐府诗集》整理”“《乐府诗集》成书”“《乐府诗集》编辑”“《乐府诗集》订补”“《乐府诗集》续编”等；第三层则是研究类目下的具体研究内容，以“《乐府诗

集》整理”为例，又包括校勘、标点、注释、笺证、编年、集评等不同方面。

吴相洲教授的层级阐释模式中，第一层是研究范畴，是面；第二层是研究类别或项目，某种意义上可为学人提供选题视角，如“《乐府诗集》的整理与补编”“乐府学典籍研究”“乐府诗学研究”等；第三层是研究中应该关注的具体、核心内容。在这一层中，吴相洲教授往往为乐府学研究者提供了切实可行的研究路径。如“《乐府诗集》整理”的第三层，吴相洲教授提出了六个工作设想：校勘、标点、注释、笺证、编年、集评，这其实就是“《乐府诗集》整理”的六个主攻方向，有志于《乐府诗集》整理的学人可减少很多无谓的劳作，毕其功于其中。

层级阐释模式，由面到点，抽丝剥茧，直达问题核心，便于纵向深入开展研究；同时，该模式每一层级又包含若干横向平行的研究视角与研究重点，有利于扩大研究的视野。这种纵横交织的层级阐释模式，使乐府学研究形成一个有机、完整的系统，条分缕析，“使乐府诗的发生、发展、变化情况和所属音乐特点以及文学特色得到清晰描述”，对乐府学研究颇具指导意义。

三　要言不烦，给学人以学术提点

作为当代乐府学研究的倡导者与先行者，吴相洲教授对乐府学诸多问题的研究都有自己独到的思考与体会。在《乐府学概论》中，他将这些思考与体会精心转化为学术提点。读它们，颇能感受到吴相洲教授倾心相授的学术奉献精神。这些提点主要表现在六个方面。

第一，强调研究重点。在层级阐释的第三层中，这种强调尤多，往往以“……应予以关注”“……值得总结（分析）”“……是有意义的”等句式加以表述。如，关于“《乐府诗集》整理”中的注释，书中指出，难解词语、音乐术语、乐府题名“三项内容注释时应予以重点关注”。谈到表演情形时说：“歌者作为声乐第一主体，应该予以特别关注。”“表演效果直接反映乐府诗价值实现情况，值得特别关注。”从宗教层面研究乐府，吴相洲教授也指出了不少研究重点。如“仔细区分历代郊祀歌中所含原始宗教，以及表达这些思想的言说方式，找出对待不同神灵的差异等，很有意义”，对与佛教有关的乐府“总结其内容和形式特点，探索特点形成原

因，也是很有意义的工作”。类似的表述比比皆是，诸如“代言各种模式值得总结”，“乐府诗拟作旧题撰写歌辞，其中情况值得分析总结”，“娱神（娱人）歌辞主题类型、表达模式、语言特点值得归纳总结”，“乐府诗题材演变的种种情形值得归纳总结”，“弄清乐府流传路线非常重要”，“考察乐府之声律具有重要意义”，“宋代乐府诗学值得深入研究”，等等，吴相洲教授对乐府研究思考之深广，用心之细致，于此可见一斑。这些研究重点的强调，其现实意义与实践价值就在于为学人提供了研究方向上的指导与参考。

第二，突出研究难点。如，谈《乐府诗集》整理的集评时，指出：集评困难有二：一是如何博观约取，二是如何排列得当。克服以上两点困难，才能做好集评。谈《乐府诗集》续编时指出：“如何辨别乐府也是一个难题”。论乐府诗题名时，指出：“弄清题名涵义最为重要，困难也最多”。这些难点并非简单提出，书中对难点之“难”往往作了切中肯綮的分析，如弄清题名涵义的困难有三：其一，许多曲调是根据音乐特性命名的，但音乐特性因年代久远已无从考证；其二，有些曲调辞源意义和用于题名涵义很不一致；其三，有些题名有上下隶属关系。类此分析无疑提示了今后乐府学研究中的着力点，为解决问题提供了可靠基础。

第三，对易疏忽问题的细心提醒。如：关于乐府诗作的考证，书中以《胡笳十八拍》《木兰诗》产生年代为例指出：“尽管有些名篇人们已经熟知，但并不等于所有情况都已弄清。”谈音乐形态流变时，书中指出：“具体判定哪些乐府诗音乐形态消失时要特别慎重。乐府流传往往多渠道并行，南朝不能歌，不等于北朝不能歌，南北朝廷不能歌不等于在民间不能歌。”论本事生成的文本由来，谈到诗序时作者提醒到：“有些诗序可能是后人所加，需要核实。”这些问题，看似细小，却往往影响研究结论的准确。吴相洲教授的提醒，其实也在警示学人，学术态度要审慎，学术思维当缜密。

第四，学术研究规范的告知。吴相洲教授认为《乐府诗集》整理，要尽量保存它的原生态面貌。因此，在谈曲辞校勘时，他强调：“曲辞除非明显讹误，不宜作任何改动，尤其不能据传世诗人别集改动作品。”谈订正，他指出，“作品排列时间倒置一般不做订正”，“文字讹误除非明显不同一般不作改动”，“引文与传世文献记载文字不完全一致，但行文没有割裂原意，也没必要订正”。

第五，研究方法的推荐。吴相洲教授特别重视现代信息处理技术在乐府学研究中的运用。谈校勘、标点时，他建议使用北京国学现代传播公司开发的自动比对技术和自动标点系统，以避免人工比对、标点可能造成的遗漏、错误。谈《乐府诗集》续编时，关于作品搜集，吴教授又倡议使用电子化的古籍，如《国学宝典》《四库全书中华基本古籍库》《续修四库全书》《四库存目》等。传统的研究方法，也在吴相洲教授的推荐之列。如题名研究，吴教授就推荐了辞源调查法、归纳法、多重印证法、历史分析法等。吴教授对研究方法的推荐，给我们的启示是：注重研究方法，才能使研究事半功倍。乐府学研究应注意将现代信息技术与传统研究方法相结合。

第六，与众不同的学术观点表达。《乐府学概论》在构建理论框架的同时，不时对学术问题发表自己独到的见解，颇有创新精神和学术眼光。如，关于《乐府诗集》的分类，人们“动辄批评郭茂倩分类如何不合理，对十二类曲辞任意割裂合并”，吴教授深入研读、体味文本之后，指出“郭茂倩分类兼顾了曲辞性质和文献留存两方面”，具有合理性。再如，对严格遵循本事创作的批评意见，吴教授也有自己的观点。他从音乐作品创作和传播角度，指出“‘唱和重复’，‘共体千篇’本身就说明乐府这一传统有其合理性”。类似观点还有不少，诸如对从音乐角度研究乐府的质疑的看法，对《宋鼓吹铙歌》中《上邪曲》难以解读的看法，对乐府诗史写作的看法等，吴相洲教授总能发人所未发，给人以启迪与思考，使人耳目一新。

四　文献分类举要，提供“史”的脉络

在《乐府学概论》的绪论中，吴相洲教授指出：（第二章至第五章）回顾乐府学史的目的，其一是便于学人掌握研究资料，获得工作资源；其二是便于学人了解学术动态，确立工作起点。

诚如吴教授所言，该书为学人提供了大量的乐府学文献资料。笔者粗略统计了该书的三、四两章，其中仅作重点介绍（不含正史乐志）的乐府著作，即多达70余部。遑论书中涉及的全部著作。因为是在“‘举要’过程中交代乐府学大致脉络”，因此，一定程度上，这些文献资料是做了分类处理的，大致有乐志、乐典、会要、乐录、类书、笔记、诗话、诗文集等。

汉唐至明清段的乐府学史，吴相洲教授主要是从乐府活动情况、歌辞留存情况、乐府学研究情况、乐府诗学情况四方面对乐府史进行梳理。乐府活动情况介绍多用乐志、会要、乐录等文献资料，如汉、魏、晋、隋、明、清乐府活动主要用乐志加以描述。歌辞留存情况多举艺文志（经籍志）、乐志、乐录、诗文集等文献资料。宋代、明代、清代的乐府诗学多用诗话文献。对各朝的乐府学研究重要著作，吴相洲教授往往重点介绍，诸如汉唐的《琴操》《荀氏录》《元嘉正声技录》《大明三年宴乐技录》《古今乐录》《教坊记》《乐府古题要解》等；宋代的《乐府诗集》《通志·乐典》《文献通考·乐考》《碧鸡漫志》等；明代的《古乐苑》《唐音癸签·乐通》《诗薮》等；清代的凌廷堪《燕乐考原》、顾有孝《乐府英华》、《汉铙歌释文笺正》等。《乐府学概论》所列资料丰富，对学人而言就如同开列了一份乐府学研究书单；而资料的分类，则有助于研究者按图索骥，提高检索和利用效率。

不仅如此，文献资料的分类，也有助于研究者把握学术动态，了解学术动向，为自己的学术研究量身定位。如乐府诗学，我们从所列文献，大致可看到它由简单到丰富的研究进程：始于魏晋，尚无真正诗学意义上的代表作品；南朝时以《文心雕龙·乐府》为标志，乐府诗学著作正式问世；隋代王通《续诗》，“以乐府接续《诗经》，乐府地位得到空前提高”；唐代诗学围绕古乐府、补乐府和新乐府展开，代表著作有吴兢《乐府古题解》、李白的古风、元白的新乐府等，乐府诗学发展到一个新时代；宋代诗话兴盛，论乐府的诗学角度日渐丰富，主要包括探讨曲调源流、评论乐府作家、考证乐府作品、品评乐府辞藻。这些诗话尤以王灼《碧鸡漫志》为代表；明代乐府诗学进一步繁荣，其研究不仅有对词语和版本的考证，也有对音乐形态的研究。文学研究的角度在宋人的基础，又增有乐府风格、写作经验、诗史建构等，代表著作有杨慎《升庵诗话》、王世贞《艺苑卮言》、胡应麟《诗薮》、许学夷《诗源辨体》等；清代乐府诗学依然兴盛，除去明代已有的诗学角度，尚有乐府知识、乐府特性、乐府诗法、乐府评点、诗史描述等。代表作品有吴景旭《历代诗话》，冯班《钝吟杂录》，沈用济、费锡璜《汉诗说》等。

文献资料的分类介绍中见乐府学史，这在“现代乐府学概述”章亦然。该章文献资料分为文献研究、音乐研究、文学研究三方面，分为民国时期、新中国初二十七年、改革开放时期、21 世纪四个时期的乐府学研究

综述，能使学人对现代乐府文献研究史、音乐研究史、文学研究史有基本的把握，对三方面的重要研究成果能了然于心，为其今后开展乐府学研究找到基点，奠定基础。

总之，全书言简意赅，极富学术含量。通观全书，吴相洲教授以他的学术积淀，为乐府学人打开了一扇研究的窗口。透过这个窗口，我们可以看到乐府学丰富的文献宝藏，可找到乐府学有待开发的“黄金地段”，并可寻得进入乐府学领地的有效途径与方法。

《乐府学》稿约

《乐府学》是由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心和国家一级学会“乐府学会”共同主办，是乐府学会会刊。专门收录有关乐府学研究文章的学术丛刊，诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不拘长短，均欢迎赐稿。文稿一经采用，即赠样书，并付稿酬。

本刊于2015年6月2日正式开通网上投稿系统，请登录中国知网《乐府学》投稿。本刊不收审稿费。

注意事项：

1. 请于文末附作者学术简介和联系方式。
2. 文章具体格式请参照本书最新一辑。
3. 请附文章题目的英文翻译。
4. 来稿3个月未收到本刊编辑部回复，即可自行处理。
5. 电子投稿即可，来稿请寄：yuefuxue@126.com

   联系电话：010-68901622　010-68901621

   联系人：张煜



邮发代号：2-2984



出版社官方微信

www.ssap.com.cn



定价：79.00 元